



Barokkikitara ja continuo
Kitaristin johdanto vanhaan musiikkiin

Musiikki
musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
3.5.2010

Olli Hyyrynen

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiikki		Suuntautumisvaihtoehto musiikkipedagogi	
Tekijä Olli Hyyrynen			
Työn nimi Barokkikitarra ja continuo. Kitaristin johdanto vanhaan musiikkiin			
Työn ohjaaja/ohjaajat Annu Tuovila			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 3.5.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 1-62+5	
TIIVISTELMÄ <p>Opinnäytetyössäni tutkin barokkikitaran säestyskäytäntöä aikalaislähteiden valossa. Tarkoituksena on löytää kitaristille väylä continuosoittoon ja vanhan musiikin parissa kamarimusisointiin. Vedän yhteen ammattiopinnoissani saamiani ideoita ja esittelen myös yksinkertaisia harjoituksia, joiden avulla kitaristit voivat oppia bassosta säestämistä.</p> <p>Esittelen lyhyesti kitaran historiaa, vanhoja soittotekniikoita ja nuotikirjoitusta. Perhehdyn tarkemmin erityisesti espanjalaisessa ohjelmistossa yleisiin ground-bassoihin, jotka soveltuvat erinomaisesti alkeisoppimateriaaliksi musiikkiopistotason continuo-opetukseen.</p> <p>Kirjoittamani nuottiesimerkit olivat oppimateriaalina Länsi-Helsingin musiikkiopistossa pitämässäni continuo-workshopeissa. Oppilaiden kautta sain kehitettyä työtä käytännönläheisemmäksi. Myös keskustelut useiden vanhan musiikin opettajien kanssa ohjasivat työn kehitystä.</p> <p>Työn aikana kävi ilmi, että kitaralla on oma roolinsa vanhassa musiikissa, mutta tänä päivänä se ei käy hyvin ilmi soitonopetuksessa. Kehitettävää on erityisesti nuotinlukuun sekä ohjelmiston- ja tyyliintuntemukseen liittyvissä asioissa. Soittoteknisesti haasteet eivät ole yhtä suuria, mikä viittaa siihen, että continuosoittoa voitaisiin alkaa opettaa jo aikaisemmassa vaiheessa opintoja. Toivon että tämä opinnäytetyö voisi toimia alkuna laajemmallekin barokkikitaran tutkimiselle.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulu/kirjasto/Ruoholahti			
Avainsanat barokkikitarra, continuo, kenraalibasso, säestys			

Degree Programme in Music		Specialisation Specialisation Music Education
Author Olli Hyyrynen		
Title The Baroque Guitar and Continuo. The Guitarist´s Introduction to Early Music		
Tutor(s) Annu Tuovila		
Type of Work Bachelor´s thesis	Date 3.5.2010	Number of pages + appendices 1-62+5
<p>This bachelor´s thesis presents material for studying thorough-bass accompaniment on the baroque guitar. The goal is to help the guitarists play chamber music from the baroque era, and collect some of the ideas that have helped me in my studies of baroque music.</p> <p>I give a brief look at the history of guitar and talk about the old playing techniques and ways of notating music. I then focus on the ground basses that were prominent especially in the spanish repertoire of the baroque era. Those examples seemed ideal for the beginner´s continuo studies.</p> <p>The material I wrote was used during the continuo-workshops I gave in the Länsi-Helsinki music institute. The feedback from the students was very useful in developing the work further. Also the conversations I had with a number of teachers of early music guided me in my work.</p> <p>As a result of my work I realized how commonly used the guitar was in early chamber music. It seems that nowadays this role of the guitar is not so much taught, or indeed heard of in the studies of classical music. The challenges are the lack of knowledge of the style and repertoire and the old ways of notating music. Playing continuo is technically rather easy compared to the solo repertoire, which is why it could possibly be introduced to students earlier on. This might be worth researching further. I Hope this work could serve as a beginning for such studies.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences/library/Ruoholahti		
Keywords baroque guitar, continuo, thorough bass		

Sisällys

Johdanto	3
1 Barokkikitara ja basso continuo	5
1.1. Historiaa	5
1.2. Alfabeto ja rasqueado	8
1.3. Rytmiharjoituksia	14
1.4. Punteado ja arpeggio	17
1.5. Arpeggioharjoituksia continuota varten	18
1.6. Intervallit	21
1.7. Barokin ajan oppimateriaalia	22
1.8. Improvisaatio – kokemuksellista musiikin teoriaa	23
2 Kitara ja basso continuo	25
2.1. Kitaristin johdanto vanhaan musiikkiin	25
2.2. Nuotinnuksen ongelma	27
2.3. Alkeisoppimateriaalia	28
2.3.1 Ensikatsaus F-avaimeen	28
2.3.2 Vapaat kielet F-avaimella	28
2.3.3 Intervallit kaulalla	29
2.3.4 Sekvenssi F- ja G-avaimilla	30
2.3.5 Kolmisointusekvenssi ja asteikko	32
2.3.6 Johdantona continuoon	34
2.3.7 Oktaavimalli	35
2.4. Käytännön esimerkkejä	38
2.4.1 Bachin kaanon	41
2.4.2 Goldberg-ground	42
2.4.3 Marinin laulu	42
3 barokkikitaran perusohjelmisto	46
3.1. Yleiskatsaus – Tulkinnasta laulu vai tanssi?	46
3.2. Nuottiesimerkit:	47
3.21. Bergamasca	47
3.22. Villano	47
3.23. Jota	48
3.24. Jacaras de la costa	49
3.25. Xácara	49
3.26. Canarios	50
3.27. Marionas	51
3.28. Chacónna	52
3.29. Passacalles	53

3.30. Folias	54
3.31. Romanesca	56
3.32. Españoletas	56
3.33. Marizapalos	58
4 Yhteenveto	60
Lähteet	61
Liitteet	63

Johdanto

Opinnäytetyöni tarkastelee kitaran olemusta säestävänä soittimena. Keskityn erityisesti siihen, mitä barokkikitaran soitto erilaisissa yhtyeissä on minulle paljastanut musiikista.

Kun aloin musisoida barokkikitaran kanssa siihen asti täysin odottamattomissa kokoonpanoissa, kaikenkokoisissa barokkiorkestereissa ja jopa kuoron kanssa, sain pian huomata, ettei klassisen kitaran koulutukseni ollut antanut minulle riittäviä valmiuksia selviytyä näissä yhteyksissä. Selvää oli myös, etteivät vaadittavat taidot olleet soittoteknisesti huimaavia – kuka hyvänsä musiikkiopistonsa käynyt kitaristi selviäisi helposti continuostemmoista joihin törmäsin. Tästä heräsi kysymys, mistä kiikastaa? Miksi yhtyesoitto on kitaristille niin haastavaa? Jos vika ei ole soittotekniikassa, niin missä sitten? Onko musiikissa muitakin tärkeitä asioita, joita ilman kommunikointi muiden muusikkojen kanssa tulee mahdottomaksi? Miksei keskiverto kitaristilla ole sen enempää annettavaa yhtyeissä? Mitä "muusikko" näkee "kitaristiin" verrattuna?

Näitä ongelmiani pohtiessa juolahti mieleeni, että tulevana musiikkipedagogina voisin kritisoida ja sitä kautta parantaa samaani koulutusta. Musiikkiopistossa sai kattavan pohjan myös kenraalibasson ymmärtämiselle, miksei myös sen soittamiselle? Miksen ollut soveltanut oppeja käytäntöön ennen kuin olin ehtinyt jo unohtaa kaiken

oppimani? Voisiko klassisen kitaran vapaasäestyskoulutus sisältää enemmän continuosoittoa? Kuuluuko kitaristinkin osata lukea myös F-avainta, ei pelkästään mielessään, vaan myös soittimellaan? Onko muiden kuin oman soittimen nuotinnuksen lukutaito mahdollisesti olennainen osa kokonaisvaltaista muusikkoutta? Kestääkö tämän päivän huippu-urheilija-soittaja vertailussa vanhan ajan kokonaisvaltaisen säveltäjä-improvisoija-rivimuusikkovirtuoosin rinnalla? Miten soitto-oppilas opetetaan löytämään paikkansa muiden muusikoiden joukosta, integroitumaan kenttään?

Muunmuassa näihin kysymyksiin pyrin etsimään vastausta opinnäytetyössäni. Opinnäytetyöni sisältää myös nuottiesimerkkejä barokinajan kitaraan yhdistettävistä groundeista ja ajan perusohjelmistoa. Esimerkit toimivat myös ehdotuksina kitaran nuotintamisongelman ratkaisemiseksi ja toivon, että niitä voisi pitää alkeisoppimateriaalina kitaristien continuosoitossa. Kaiken kaikkiaan tämän työn tarkoitus on esitellä nykypäivän vanhan musiikin kenttää kaikille kitaristeille ja siten madaltaa kynnystä tulla osaksi sitä. Usein kuulee puhuttavan kitaran suppeasta ja taiteellisesti matalatasoisesta ohjelmistosta. Totuus on kuitenkin, että jos laajentaa katsettaan ja tutustuu vanhempaankin musiikkiin, voi löytää kätkeytyä aarteita. Erityisesti kamarimusiikin parissa Suomessa olisi kysyntää näppäilijöille. Työtilaisuuksia muusikkona löytyy varmasti. Continuosoittajan taidot ovat myös paras pohja uskottavalle sovitustyölle, ja miksei myös säveltämiselle ja sitä kautta modernin kitaraohjelmiston laajentamiselle.

Tämä työ syntyi pitkälti niistä siemenistä, jotka kylvettiin yhteistyössä seuraavien henkilöiden kanssa, Suuret kiitokset: Maestrot Andrew Lawrence-King, Annamari Pölhö, Steven Player, kanssamuusikot Sari Savunen, Meri Metsomäki, Suvi Larjamo, Hanna Kilpinen, Kaisamaija Uljas, Anna Orasmaa, Kamarikuoro Utopia. Soittimenrakentaja Ivo Magherini. Opettajani Monica Pustinik, Xavier Diaz-Latorre, Àlex Garrobé, Kari Vaattovaara, Petri Kumela, Juan Antonio Muro, Elina Mustonen. ESMUCin vanhat vanhan musiikin ystäväni ja kollegani Laura Garcia, Marti Beltrau (iso kiitos Matteksesta!), Berongere Sardín, Edwin Garcia ja Anaís Oliveras. Kaikilta heiltä olen oppinut, kaikilta mainintaa jääneiltä pyydän anteeksi hajamielisyyttäni ja kapeakatseisuuttani.

1 Barokkikitara ja basso continuo

Tässä luvussa esittelen lyhyesti kitaran historiaa ja sitä kulttuurista kontekstia jossa sitä soitettiin. Kerron myös mitä varhaisimmat lähteet ja nuotit kertovat soittotekniikoista sekä pohdin miten vanhat tekniikat eroavat nykyisistä. Olen koonnut listaa keskeisistä lähteistä erityisesti continuosoittajan näkökulmasta. Esittelen myös omia oivalluksiani periodisoittimen soittamisesta ja harjoittelemisesta. Lyhyesti sanottuna olen pyrkinyt kokoamaan tähän lukuun asioita, joista on mielestäni hyötyä aloittelevalle barokkikitaristille - kaikkea mitä olisin itse halunnut tietää aloittaessani suhteen tuntemattomaan soittimeen.

1.1 Historiaa

Kitaran historian juuret löytyvät yleisen käsityksen mukaan nykyisen Espanjan alueelta (Iberian niemimaalta). Keskiajalta löytyy muutamia kuvälähteitä, joiden perusteella voi tehdä arveluja kauemmas historiaan, mutta varhaisimmat tähän päivään säilyneet kitaraa muistuttavat soittimet ovat 1400-luvun lopulta. (Tyler 1980, xii.)

Kirjallisia lähteitä ja kirjoitettua musiikkia löytyy 1500-luvulta eteenpäin. Näistä lähteistä voi kolmen soittimen kautta hahmottaa kehitystä kohti sitä, mitä nykyään pidetään kitarana: ensin ilmestyi *vihuela* (tai *vihuela da mano*), sitten nelikieliparinen kitara *chitarrino* (*quinterna*, *chiterna*) ja lopulta 1600-lukuun menessä viisiparikielinen kitara, *guitarra de cinco ordenes* (*chitarra spagnola*, barokkikitara), johon tässä lopputyössä keskityn. Klassismiin tultaessa, 1750-luvulta eteenpäin, kitaroissa alkoi olla kuusi kieltä (yhä harvemmin parikieliä). Nykyisin tuntemamme soitin oli syntynyt, edeltäjien kadotessa historian hämäriin.

Vihuelan ohjelmisto ja soittokulttuuri vastasi likimain luutun traditiota. Sillä näppäiltiin sointuja ja melodioita ja säestettiin lauluja. *Vihuela* esiintyi pitkälti Espanjan ja nykyisen Italian alueilla. Tämän lisäksi *Vihuela*-nimisiä soittimia esiintyy tänäkin päivänä myös eri puolilla Etelä-Amerikkaa. Espanjalaiset toivat niitä siirtomaihinsa, uuteen maailmaan, jossa eurooppalaiseen soittotraditioon tuli uusia piirteitä. (Padilla 2000, 28.) Tämä vaikutti varmasti soittimen kehitykseen jatkossa.

Chitarrino oli sopraanosoitin, jolla soitettiin tiettävästi ensimmäistä kertaa sointuja

rasgueado-tyyliin (suom. rämpyttäen, engl. strumming). Se levisi myös laajemmin Ranskaan ja Englantiinkin. Monissa vihuela-kirjoissa on musiikkia myös chitarrinolle, josta voi päätellä, että samat muusikot soittivat molempia soittimia.

Viisikielisessä kitarassa yhdistyy tietyssä mielessä näiden kahden sitä ennakoivan soittimen parhaat puolet. Aluksi se toimi pääasiassa säestävänä soittimena luonteenomaisine rasgueadoineen ja kehittyi lopulta omaksumaan, rajojensa puitteissa, vihuelaperinteen hienostuneempaa kontrapunktiakin. Barokkikitara levisi nelikielisen edeltäjänsä jalanjäljissä ympäri Eurooppaa, päätyen aina Etelä-Amerikkaan, jossa voidaan todeta sen löytäneen uuden hedelmällisen maaperän kukoistukselleen. On viitteitä siihen, että barokkikitaran ja koko sen ajan laajemman näppäilysoitinperheen traditio ei koskaan katkennut tietyissä osissa Etelä-Amerikkaa.

Kitaran kotimaasta, Espanjasta löytyy itseasiassa vain murto-osa tärkeistä historiallisista lähteistä. Maurice Esses on todennut kirjojen painamisen ylipäänsä, nuoteista puhumattakaan, olleen hyvin monimutkainen ja kallis prosessi Espanjassa tuohon aikaan (Esses 1992, 1-100). Tämä liittyy epäilemättä yleiseen kulttuurilliseen ja taloudelliseen taantumiaan. 1600-luku oli Espanjalle yleisen rappion aikaa suuren kultakauden jälkeen. Sitä ennen maa oli ollut Euroopan rikkaimpia ja vaikutusvaltaisimpia ja sen johdosta kitara ja sen musiikki levisivät niinkin nopeasti ympäröiviin maihin, Italiaan, Ranskaan, Englantiin ja vasta löydettyyn Amerikkaan. Saksan seudulle kitara päätyi ilmeisesti vasta myöhemmin.

Voidaan sanoa kitaran valta-alueen siirtyneen Italiaan heti 1600-luvun alusta. Italiahan oli koko eurooppalaisen kulttuurin mekka tuohon aikaan erityisesti musiikissa. Hämmästyttävä määrä muusikoita ympäröivistä maista kävi hankkimassa koulutuksensa sieltä. Heidän joukossaan oli muun muassa kitaristi Gaspar Sanz Espanjasta. Kulttuurivaihto toimi myös toiseen suuntaan: esimerkiksi Francesco Corbetta matkasi kitaroineen kotimaastaan Italiasta Ranskaan ja Englantiin.

Barokkikitaran leimallisin piirre, rasgueado, on ollut dominoiva osa soittotekniikkaa alusta lähtien. Heti ensimmäisessä tunnetussa barokkikitara opuksessa (Francisco Palumbi: *Libro di villanella spagnuol et italiane et sonate spagnuole...* n.1595) (Tyler 1980, 38) esitellään tämä upouusi tapa tehdä musiikkia tällä soittimella. Lyhyesti sanottuna kyseessä on sointumerkit kitaralle: aakkosen kukin kirjain (tai numero, tai

muu merkki) otetaan symboliksi kullekin vasemman käden sointu-otteelle ja näin saadaan harmonia vaivattomasti pikakirjoitettua auki. Tätä tapaa nuotintaa musiikkia kutsutaan *alfabetoksi* ja sen symboliikka vakiintui hyvin nopeasti. Sen suosiota kuvaa, että noin vuodesta 1606 vuoteen 1629 kaikki julkaistut kitarakirjat käyttivät ainoastaan tätä tapaa kirjoittaa musiikkia. Tabulatuuri (toinen vanha nuotinnustapa, jota käytettiin kaikessa luuttumusiikissa) ilmestyi kitarakirjallisuuteen vasta myöhemmin, ja silloinkin lähes kaikkiin julkaistuihin kirjoihin oli liitetty alfabeto- taulukko.

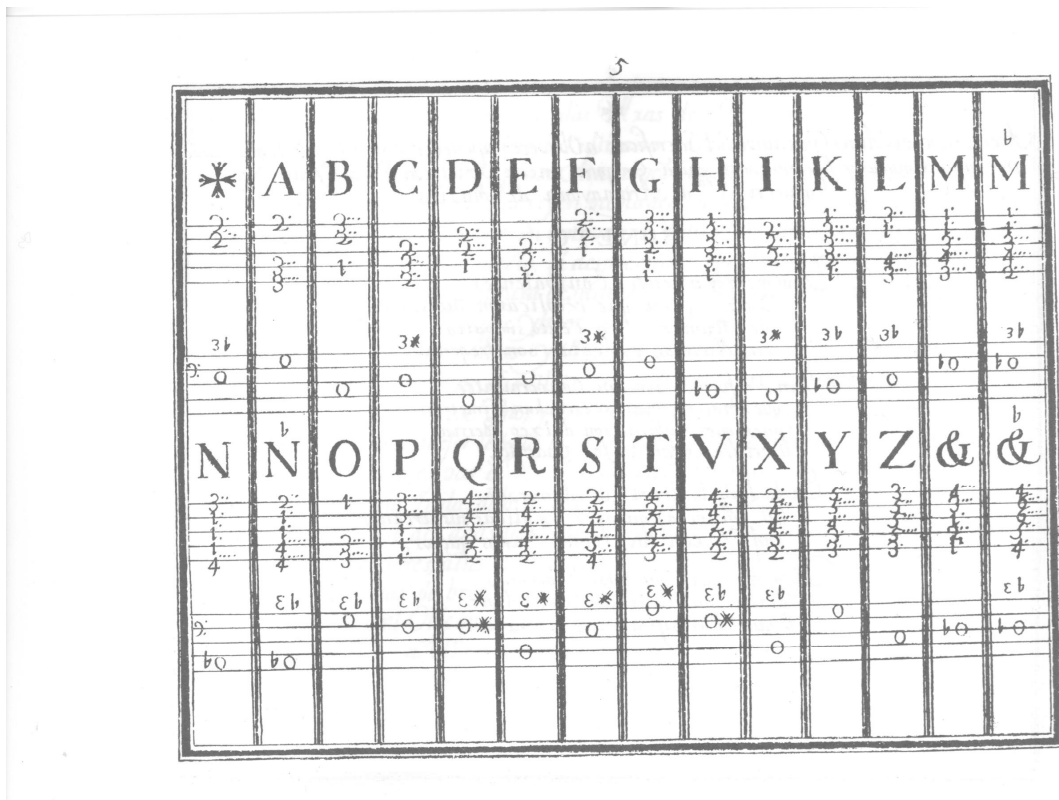
Tämän pohjalta rohkenen päätellä, että kitaran varhaishistoriassa soittimen opettelu aloitettiin sointujen soittamisella ja säestämällä. Kirjallinen oppimateriaali on tietenkin vain yksi osa minkä tahansa aikakauden pedagogiikkaa, mutta jos oletetaan, että kirjoihin tallentuu se kaikkein oleellisin perusta oppilaan kannalta, on alfabeton eli säestyksen osaaminen ollut keskeistä. Tämä on myös tärkein kitaran luutusta erottava piirre. Kuten alussa totesin, vihuela syntyi samaan tehtävään kuin luuttu, ohjelmisto ja soittotekniikka olivat periaatteessa identisiä. Vasta alfabeton ja rasgueadon myötä kitara sai oman persoonallisuuden. Voikin kysyä löytyykö tästä selitys siihen, miksi luutun traditio katkesi, mutta kitara on selvinnyt tähän päivään asti?

Kun barokkikitaran kehitystä tarkastellaan laajemmasta perspektiivistä, nähdään että soittimen ohjelmisto ja soittotavat monipuolistuivat viimeiseen asti. Viimeisimmät julkaistut nuotit ovat jo hyvin haastavaa ja vaihtelevaa musiikkia. Rasgueado ja alfabeto säilyivät notaatiossa loppuun asti, mutta niillä on lopulta pieni sivuosa näppäilyn viedessä pääroolin. On havaittavissa sama kehitys kuin kaikessa barokkimusiikissa: aluksi musiikki oli alisteista tanssille ja laululle, lopulta se on kehittynyt täysin omaksi maailmakseen, jossa tanssi on vain abstrakti mielikuva. Soittimen opettelussa tuntuisi loogiselta seurata samaa kehitystä, karkeasta ja voimakkaasta selkeämpään ja hienostuneempaan. Toisin sanoen rämpyttämisestä näppäilemiseen, eli rasgueadosta punteadoon.

1.2 Alfabeto ja rasqueado

Alfabeto on ensimmäinen tunnettu esimerkki kolmisointujen pikakirjoituksesta erilaisin symbolein. Alfabeton suosio todistaa blokkisointujen käytännönläheisyyden verrattuna renessanssin kontrapunktiseen harmonianmuodostukseen, sekä antaa kuvan siitä miten dramaattinen muutos musiikin historiassa kyseinen hyppy renessanssista barokkiin oli. Musiikin historiassa barokki kiteytetään usein kontrapunktin aikakaudeksi, mutta totuudenmukaisempi kuvaus olisi pikemminkin continuo-ajan aikakausi. 1600-luvun ´nuove musiche´ poikkesi renessanssista nimenomaan polyfonian puutteessaan.

Tässä on Santiago de Murcian Alfabeto-sointutaulukko vuodelta 1714 (kuva 1). Huomaa myös F-avain ja kenraalibassomerkintä. Kaikki soinnut ajateltiin perusmuotoisiksi, vaikka barokkikitaran viritys saattoi antaa soivaksi bassoksi jotain muuta:



kuva 1. Santiago de Murcia: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. s. 5

Vastaava sointutaulukko löytyy lähes jokaisen barokkikitarakirjan ensisivuilta. Jos tahtoo todella ymmärtää soitinta, kannattaa opetella ylläoleva taulukko ainakin osittain ulkoa ja tutustua sitten ajan alfabetolähteisiin mahdollisimman laajasti. Alfabeto-

ohjelmiston esittelemät rämpytyskuviot ovat sellaisenaan täydellinen "rytmikitaran" soittokoulu, joka pärjää yksinkertaisen symboliikansa takia hyvin modernissakin vertailussa. Symbolit saattavat vaihdella hieman kirjasta toiseen, mutta ylläoleva on hyvin laajasti pätevä yleinen standardi.

Yksi mielenkiitoinen seikka, johon aikalaislähteitä tutkiessa törmää, on niin sanottu ´alfabeto falso´. Kyseessä on joukko dissonoivia sointuotteita, yleensä kvarttipidätyksiä, mutta lähes yhtä usein lisänoonisointuja, tai vielä vaikeammin analysoitavissa olevia kummallisuuksia. Yllättävän harvoin löytyy dominanttiseptimiotteita, vaikka tabulatuurissa musiikki on täynnä niitä. Jäänee ikuisiksi mysteeriksi miten paljon näitä outoja sointuja käytettiin ja missä yhteydessä tarkalleen. Tätä voi verrata kosketinsoittajien acciaccatureihin continuossa (Pölhö 1993, 81-84). Kyseisen ilmiön olemassaolo antaa kitaristeille uusia työkaluja tulkinnan suhteen ja vähintäänkin haastaa kannanottoihin. Kitaristit ovat ilmeisesti kautta aikain kyseenalaistaneet sääntöjä esimerkiksi dissonanssien käytön suhteen. Tästä voi ehkä kuulla kaikuja Domenico Scarlattin cembalokappaleissa, joiden katsotaan perinteisesti olevan ainakin osin espanjalaisen kitaramusiikin inspiroimia (Grunfeld 1969, 133).

Jos haluaa perehtyä vielä syvemmin aiheeseen, kannattaa tutustua ylläolevan "italialaisen" lisäksi myös "katalonialaiseen" ja "kastillalaiseen" alfabetoon. Näistä paras yhteenveto löytyy Maurice Essesiltä kirjasta *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*.

Rasgueado oli yleisin tapa soittaa alfabetoa. Aikalaiskuvaukset tekevät selväksi, että kyseessä on varsin vapaa ja vaihteleva tekniikka. Vaikuttaa siltä, ettei mitään täysin yhtenäistä käytäntöä koskaan syntynyt, vaan jokainen kitaristi etsi omille sormilleen luontevimmat keinot. Kuvassa 2 Santiago de Murcian passacalleja noin vuodelta 1732:

kuva 2. Santiago de Murcia: *Saldívar Codex #4* . s.1

Ylimmällä rivillä musiikki on ensin nelijakoisesti (C eli compasillo) ja sitten kolmijakoisesti (3 eli a proporción). Kyseessä on siis "Passacalle por el cruz" toisin sanoen passacalle e-mollissa (risti alfabetotaulukossa). Tahtiviivat puuttuvat, mutta kappale lähtee selvästi kahden kahdeksasosan kohotahdilla. Harmoniat vaihtuvat joka tahdissa, ja soinnut ovat I, IV, V ja I. Alfabeto merkit, joissa on numero, kuten ensimmäisen rivin H2, viittaavat alfabeto-otteen asemaan kaulalla. H2-symbolin kohdalla etsitään ensin alfabeto-aulukosta kohta H, todetaan sen olevan Bb-duurisointu ja siirretään ote kitaran kaulalla II-asemaan, jolloin kyseessä on moderni H-duuri barresointu, kyseisessä esimerkissä dominantti. Taulukon jatkossa esiintyy sama I,IV,V,I-sointukulku kaikissa sävellajeissa, lukuunottamatta c#-mollia, ab-mollia, eb-mollia ja db-mollia. Jokainen laatikko on siis ikään kuin yksi passacalle, jonka voi soittaa joko nelijakoisessa tai kolmijakoisessa tahtilajissa.

Viivastolle piirretty nuotti, jonka varsi on alaspäin, tarkoittaa, että oikea käsi soittaa kielten poikki kohti lattiaa (engl. downstroke). Vaakaviivan yläpuolelle piirretty lyhyt poikkiviiva tarkoittaa oikean käden soittavan kielet kattoa kohti liikkuen (engl. upstroke). Kolmijakoisissa tahtilajeissa yleinen käytäntö on soittaa tahdin ensimmäinen ja toinen isku alaspäin ja viimeinen ylös. Yksi parhaista tavoista toteuttaa tämä on soittaa tahdin ensimmäinen yhdistetyillä m ja a sormilla, tahdin toinen peukalolla alas ja

tahdin kolmas peukalolla tai etusormella ylös (Steven Player mestarikurssilla 2009). Yhdistetty m ja a voidaan korvata myös yhdellä sormella, jos sillä saadaan tarpeeksi painoa, tai vaihtoehtoisesti kaikilla sormilla paitsi peukalolla soitettavalla kevyellä rasgueadolla. Ylöspäinlyönnit voi soittaa millä tahansa sormella, kunhan pitää kiinni sen kevyestä, kohomaisesta luonteesta musiikissa. Voikin sanoa, että ylöspäin lyödään vain, jotta saadaan sitä seuraava alaspäinlyönti valmistettua.

Kuvalähteistä päätellen barokkikitaraa rämpytettiin pääsääntöisesti tastossa, usein kaulankin päällä (katso Grunfeld 1969). Tämä antaa pehmeämmän sävyn ja oikealle kädelle enemmän vapautta.

Nicola Matteis antaa kirjassaan *The False Consonances of Music* (1682, 20) kitaristille luvan soittaa pienempiä rytmisiä alajakoa kuin mitä nuottiin on painettu. Muissa lähteissä esiintyy käsitteet ´repicco´, ´trillo´ tai ´batterie´, joilla tarkoitetaan samaa (Tyler 1980, 83). Esimerkiksi neljäsosanuotin voi koristella soittamalla vaikka kuudestaistaosia.

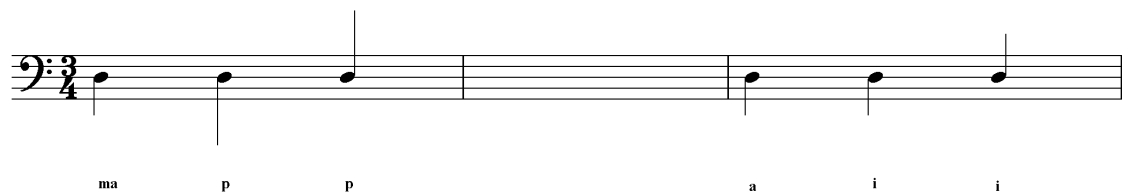
Corbettan kvartolitremolo edellämainittuun tarkoitukseen (Corbetta 1670):

i p p i i p p i m i m i m i m i

Alaspäin osoittava nuotinvarsi tarkoittaa, että soitetaan alaspäin, bassosta diskanttiin. Ylöspäin osoittava, päinvastoin. Yleisen käytännön mukaan Corbetta nuotinsi peukalolla soitettavat äänet pidemmällä nuotinvarrella.

Muita käyttökelpoisia tapoja koristella pienemmin propoitioin:

- Triolitremolo:



Ylläolevassa triolitekniikassa soitetaan tahdin painokas ensimmäinen isku muilla kuin peukalolla. Allaoleva kvartolitekniikka on siitä kätevä, että peukalo jää vapaaksi ja voi näin ollen vaikka sammuttaa kieliä, joita ei soiteta.

- Kvartolitremolo:



Ensimmäiset kaksi kvartolikuviota voi soittaa kahdella eri tavalla:

1. Käsi on kevyesti nyrkissä lähellä kieliä, peukalon tukeutuessa alimpaan kieleen, tai kannen äärelle. Jokainen sormi soittaa kielet vuorollaan. Sormet säilyttävät luonnollisen kaarensa myös lyönnin lopussa, vältetään yliojentamista. Jos haluaa soittaa jatkuvaa tremoloa (esimekiksi alun a m i i -kuvio on mahdollista tehdä tasaisesti jatkuvaksi), liikkeiden tarkka hallinta on erityisen tärkeää.
2. Sormet on koukistettu peukalon sisäsyryjään kiinni ja ne laukaistaan tästä "peukalolukosta" luunapin tapaan, vuorollansa kohti kieliä. Tästä saadaan huomattavasti enemmän voimaa ja ääntä. Etenkin jos tähtää lyönnit suoraan kohti kantta, eikä kevyesti kieliä kohti.

Kahdessa jälkimmäisessä kvartolitekniikassa soitetaan myös pikkurillillä (C-"chiquito"). Tämän voi toki korvata nimettömällä. Pikkurilliäkin on kuitenkin syytä treenata käden lihastasapainon ylläpitämiseksi.

Yllämainittuja rasgueadoja voi harjoitella tehokkaasti, jos jakaa nelijakoiset kuviot kolmijakoisiksi ja kolmijakoiset nelijakoisiksi. Se pakottaa hallitsemaan tarkasti aksentteja, jotka vaihtavat paikkaa, jos sormijärjestyksen onnistuu pitämään

kaavassaan. Lisäksi siitä huomaa, mikä sormijärjestys istuu omalle kädelle luontevimmin ja saa uusia ideoita erilaisiin pienempiin rytmisiin mausteisiin.

Käytännössä:

1. Soitetaan kvartolikuviot ja Corbettan antamat repiccot sovittaen ne alla oleviin rytmieihin periaatteella yksi sormi yhden nuotin kohdalla



2. Soitetaan triolitremolot seuraavissa rytmeissä



Jokaisen on syytä käyttää mielikuvitusta rasgueadoissaan ja kehittää mahdollisimman laaja repertuaari eri sormijärjestyksiä ja painotuksia. Kannattaa kuunnella levytyksiä ja konsertteja ja jäljitellä kuulemaansa. Nopeasti käy ilmi, että samaa lopputulosta voi lähestyä monin eri sormituksin. Kokeille vaikka Ravelin Boleron säestystä. Helpon ja luontevan kuuloksen rämpytyksen takana on useimmiten vähintään kuukausien työ.

Vielä vihje Steven Playeriltä: uusia rämpytystapoja löytyy, kun ensin tiedostaa mitä liikkuvia osia kädestä löytyy, tutustuu niiden liikeratoihin ja lopulta lähtee työskentelemään eri yhdistelmillä.

Tässä tärkeimmät liikkeet:

- Yksi sormi ylös ja alas suhteessa kieliin. Kaikkiin kieliin ei kannata aina yrittää osua.
- Ranteen "ruuvausliike", eli ranne pyörii itsensä ympärillä. Ranteen keskus pysyy paikallaan suhteessa soittimeen. Tätä klassiset kitaristit harvoin osaavat. Onkin syytä jäljitellä flamencokitaristeja tämän tekniikan kohdalla.
- Käsivarsi ylös ja alas. Tästä useimmat aloittavat, mutta tähän ei missään nimessä saa rajoittua. Tekniikan vaatiman laajan liikkeen takia tarkkuus kärsii ja vaihtaminen esimerkiksi näppäilyyn on vaikeaa tehdä lennosta.

Tämä on itseasiassa myös tärkeysjärjestys liikkeiden välillä. Taitavat rämpyttäjät ovat yleensä hillityimpiä liikkeiltään, liikkeet ovat tarkkoja, pieniä mutta tehokkaita.

Rasgueadojen soittamiseen pätevät myös yllättävän monet näppäilemisestäkin tutut

säännöt: kielten poikki kannatta harvoin liikua 90° suorassa kulmassa. Käden tulee palata rentoon tilaansa, seuraavaksi soitettavien kielten äärelle, mahdollisimman nopeasti jokaisen liikkeen lopuksi. Hyvä tekniikka löytyy ennenkaikkea korvan antaman palautteen viitoittamana.

1.3 Rytmiharjoituksia

Ammattitasollakin näkee selkeästi valtavia eroja rytmien hallinnassa. Eri instrumenttien kohdalla rytmien hallintaa korostetaan hyvin vaihtelevasti tunneilla ja harjoituksissa. Kitaristien on etenkin vanhan musiikin kohdalla otettava rytmihallinta vahvasti omaksi erityisosaamiseksi. Soitin on luonteeltaan hyvinkin perkussiivinen, varsinkin jos soittaa kamarimusiikkia isossa ryhmässä ja pitää tuottaa paljon ääntä. Säestävässä roolissa olevan ei kerta kaikkiaan ole varaa olla epävarma rytmien suhteen.

Barcelonan ESMUCissa opiskellessani osallistuin *Tembembe ensemble continuo* jäsenten vanhan musiikin mestarikurssille. Kyseessä on joukko meksikolaisia muusikoita, lähinnä näppäilysoitinten taitajia, jotka soittavat Etelä-Amerikkalaisen kansanmusiikkitradition pohjalta barokkia. Harjoittelimme hyvin yksinkertaisia kappaleita lähinnä kahdella soinnulla. Saimme eteemme paperin, jolla oli seuraavat rämpytyskaavat 3/4-tahtilajissa (suluissa olevat tarkennukset viittaavat kansanmusiikkiperinteen antamiin nimityksiin kustakin soittokuvioista):

1. alas ylös ylös
2. alas alas ylös
3. alas alas alas
4. alas ylös alas
5. alas ylös alas ylös alas ylös (fundamental)
6. alas ylös ylös alas alas ylös (básico jarocho)
7. alas ylös ylös alas ylös ylös (Tixtleco)
8. alas ylös alas alas ylös alas alas ylös alas ylös alas ylös (6/8 - 3/4)

Näyttää helpolta: tasaisia neljäsoasia kolmeen ja paino aina alleviivatulla osalla. Juju oli kuitenkin siinä, että kaikki soittivat piirissä ja jokainen ilmoitti vuorollaan seuraavan kuvion, johon vaihdettiin lennosta. Vuoro vaihtui aina kahden tahdin välein. Leikki paljasti selvästi, miten vaikeaa on tehdä kolme asia samaan aikaan: soittaa rytmissä

oikein, miettiä seuraava kuvio ja huutaa se muille. Vapaaehtoisesti sai vielä kertoa jonkun vitsin samalla kun soitti! Viesti oli, että säestäjän on pystyttävä tähän. Soittotekniikka ja rytmihallinta on harjoiteltava sille tasolle, että se automatisoituu jossain määrin, jotta tietoisuuteen jää tilaa havainnoida muita asioita ja kommunikoida molempiin suuntiin kanssamuusikoiden ja yleisönkin kanssa. Kamarimusiikissa tämä on erityisen tärkeää, koska muilta soittajilta tulee impulsseja, jotka pitää havaita ja joihin pitää reagoida.

Ylipäänsä vaikeita asioita harjoitellessa on hyvä pistää merkille, miten paljon keskittymistä joutuu kaventamaan. Helposti saattaa soittaa minuutin pari niin, ettei muista edes hengittää, kun kaikki energia on keskitetty sormityöhön. Kokemattomat muusikot hankkivat rasitusvammansa juuri tällä tavoin.

Rasgueadojen opettelussa pitää aluksi oppia rajaamaan itselleen sopivan kokoinen oikean käden kuvio jonka opettelee. Vähitellen sitä kerää itselleen repertuaarin automatisoituneita tekniikoita ja rytmisiä kuvioita ja pystyy ottamaan enemmän vastuuta ryhmien musiikillisessa johtamisessa. Lopuksi oppii myös ehkä kuuntelemaan sitä mitä itse soittaa ja mitä muut soittavat.

Suosittelen aluksi jalan rytmikästä polkemista samalla kun soittaa, jotta rytmin saa kehoon. On opittava kokemaan ero tahdin vahvoilla ja heikoilla osilla. Jalan käyttö pakottaa myös pitämään tietoisuuden laajemmin kehossa, eikä vain soittavissa sormissa. Tämä parantaa soittoasentoa ja sitä kautta soittimen hallintaa.

- Hemiola on tärkeää hahmottaa kolmijakoisissa kappaleissa. Sitä käytetään erityisesti kadensseissa. Monissa tulkinnanvaraisissa tilanteissa kitaristilla on viimeinen sana rytmisoittajan ominaisuudessaan. Kannattaa siis tietää mistä on kyse! Lyhyesti, kaksi 3/4-tahtia voidaan jakaa kolmeen kahden neljäsosan ryhmään näin:
 $\underline{1} \ 2 \ 3 \ \underline{1} \ 2 \ 3 \ \underline{1} \ 2 \ \underline{1} \ 2 \ \underline{1} \ 2$ Paino (käytännössä alaspäinlyönti) alleviivatuilla numeroilla.

Esimerkki Claudio Monteverdin (1567-1643) canzonetan *Spontava il di* lopusta.

The image shows a musical score for a canzonetta in 3/4 time. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The lyrics are: "co - sa bel - la qua giu passa e non du - ra." Below the lyrics, there are figured bass notations: "6", "#", "6", "4", "3#", "#". A slur is placed over the notes corresponding to "6", "#", and "6".

- Espanjalainen rytmikka perustuu itseasiassa hemiolalla leikittelyyn. Nykyään monen vanhan nuotin tahtilajimerkintä olisi 3/4; 6/8

Katso standardiohjelmistosta muiden muossa canarios ja jota. Näitä on mielenkiintoista verrata flamencon kahteentoista laskettaviin tahtilajeihin kuten bulerias, solea, alegrias ja seguiriya. Myös Etelä-Amerikan musiikista löytyy vastaavia ideoita.

- Vaihtuvat tahtilajit ovat yllättävän yleisiä vanhassa musiikissa. Erityisesti laajemmissa teoksissa, oratorioissa ja oopperoissa, aarioista resitatiiviin siirryttäessä.

Seuraava esimerkki on Barbara Strozzin (1619- n. 1677) laulusta *L'Amante segreto* tahdit 43-48. Laulu rakentuu kahdesta vuorottelevasta elementistä: Passacagliasta duurissa ja resitoivista välisosista. Allaoleva esimerkki on juuri näiden kahden elementin taitteesta ja sen voi tulkita kahdella tavalla. Joko tahti vastaa tahtia, tai puoli tahtia kolmijakoista vastaa yhtä tahtia nelijakoista

The image shows the first part of a musical score in 3/4 time. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The lyrics are: "Lá bel - la don-na mia so - ven - te mi - ro,". Below the lyrics, there are figured bass notations: "6", "7", "#6".

The image shows the second part of a musical score in 3/4 time. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The lyrics are: "Lá bel - la don-na mia so - ven - te mi - ro,". Below the lyrics, there are figured bass notations: "6".

- Polyrytmiikkaa kannattaa alkaa harjoitella kolme vastaan kaksi tai neljä-kuvioilla. Tämän hallitseminen auttaa suunnattomasti tahtilajin vaihdoksissa. (Artzt 1996, 25-33.)

Alla oleva harjoitus soitetaan ensin läpi sellaisenaan. Kun tämä hallitaan niin, että aika-arvot ovat tarkkoja soitetaan sama ikään kuin luettaisiin partituuria (tahdit 1 ja 5 samaan aikaan jne.), eli d ja h soivat päällekkäin aina tahdin ykkösillä.



Myöhemmin ääniä voi vaihdella ja alkaa liikkua vaikka astekulussa ja artikuloida kahta ääntä eri tavoin. Sen jälkeen triolit voi korvata vaikka kvintoleilla.

1.4 Punteado ja arpeggio

Punteado tarkoittaa näppäilemistä. Modernia kitaraa soittavalle tämä tekniikka on vaivatonta omaksua. Yhtäläisyyksiä löytyy runsaasti. Tiedetään myös, että barokin ajan kitaristeista ainakin osalla oli kynnet. Kuuluisin esimerkki lienee Francesco Corbetta, joka perui yhden konserttinsa rikki menneen kyntensä tähden (Tyler 1980, 81).

Tärkein ero nykyisen ja vanhan soittotekniikan välillä on oikean käden pikkusormen käytössä. Barokin aikaan kitaristit omaksuivat luutisteiltakin tutun tavan nojata pikkusormi kevyesti soittimen kanteen, kielen alapuolelle. Xavier Diaz-Latorre vertaa pikkusormeaa kissan viikseen tai tuntokarvoihin ja se kuvaakin hyvin käytännön tarkoitusta: asennolle haetaan vakautta ja varmuutta soittimen käsittelyyn ja vältetään turhaa jännitystä kaikissa sormissa. Pitää muistaa, ettei jalkatukia oltu keksitty ennen 1800-lukua.

Oletettavasti suuri osa kitaristeista käytti hihnaa, joka mahdollisti myös seisaaltaan soittamisen, mikä onkin hyvin käytännöllistä, jos pitää vaikka tanssia samaan aikaan kuin soittaa. Kaiken kaikkiaan soittoasennot näyttävät vaihdelleen huomattavasti ja tämä pieneltä yksityiskohdalta tuntuva pikkusormi kannessa on yllättävän tehokas tapa saada varma vastaus siihen oleelliseen kysymykseen, missä kielet sijaitsevat suhteessa oikean käden sormiin.

Toinen tärkeä huomio on, että sormitukset ovat yleensä yksinkertaisimmat mahdolliset. Kolmella vahvimmalla sormella p, i ja m voi soittaa käytännössä kaiken, neliäänisiä sointuja lukuunottamatta. Vaikuttaakin siltä, että a-sormen käyttö yleistyi vasta kuusikielisen kitaran tullessa muotiin. Erotuksena luuttutekniikkaan p-i -vuoronäppäily asteikoissa oli todennäköisesti harvinaisempi. Muuten i-m -vuoronäppäily oli kyllä laajassa suosiossa ja esimerkiksi Sanz korosti sitä oppikirjassaan (1674, 7).

Kaksoiskielet vaativat aluksi hieman tunnustelua, jos on pohjakoulutukseltaan kitaristi. Oleellista on löytää sopiva suhde sormenpäähän ihon, kynnen sekä kielen väliseen kontaktiin. Aluksi on syytä korostaa ihotuntumaa molempiin kieliin (Tyler 1984, 8). Kannattaa kokeilla näppäilyä eri nopeuksilla (ilman että vaikutetaan tempoon). Jos sormi liikkuu liian hitaasti, syttyvät kielet soimaan eri aikaan. Olen huomannut, että kaksoiskielet kannustavat kyllä nopeasti tietyllä tavalla tarkempaan näppäilyyn, helpottaen siten myös modernin kitaran hallintaa.

1.5 Arpeggioharjoituksia continuota varten

Barokkikitaralle ja kitaralla voi yllättävän hyvin matkia luuttua ja myös cembaloa continuossa. Tietenkin soitettavat äänet ovat harvoin täsmälleen samat, mutta jos osaa tarpeeksi erilaisia arpeggioita, voi hyvin täyttää saman roolin continuo-satsissa. Yleisesti continuossa on oleellista, että osaa soittaa yhtenä sektiona muiden continuosoittajien ja basson kanssa. Tämä vaatii hyvää tilannetajua ja jonkin verran myös muiden soitinten tuntemista ja kuuntelemista. Arpeggiot tulisi muotoilla samalla tavoin soittimesta riippumatta. Erityisesti cembalisteilta saa yleensä hyviä esimerkkejä eri tavoista murtaa sointuja.

Mitä enemmän continuossa on soittajia, sitä tärkeämpää on keskittyä saumattomaan yhteissoittoon. Tätä helpottaa, jos bassoa korostetaan. Andrew Lawrence-King antoi

seuraavan mielikuvan (mestarikurssi 2006): Basson ääni syttyy, kuten shampanjapullon korkki aukeaa – selkeän määritellysti. Tätä aukeamista seuraa kuohunta eli arpeggio, jonka ei tarvitse olla yhtä selkeää, kunhan basso on aina ajallaan. Yleinen virhe on basson epätarkkuus, sulautuminen ja häviäminen määrittelemättömään arpeggioon. Tämä johtaa yleiseen epävarmuuteen. Continuosoittajilta vaaditaan paljon omaaloitteisuutta. Säestyksen on jatkuttava solistista riippumatta.

Seuraavassa tärkeimmät sormijärjestyksiä selventävät harjoitukset kuudella kielellä:

p i m a m i a m i a m i a m i

p a m i m a i m a i m a i m a

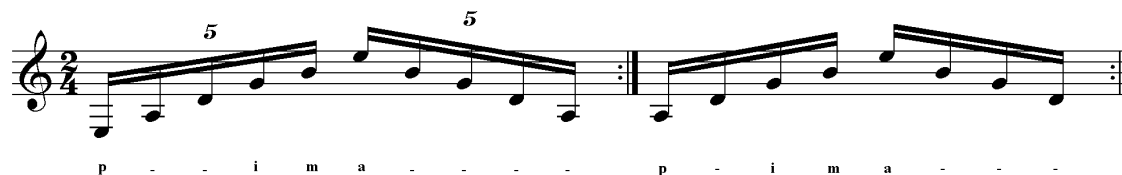
Soita myös tuplatempossa ja lopulta muuntele rytmi sormijärjestykseen kajoamatta, kuten rasgueadoharjoitusten kanssa. Vaihtelee dynamiikkaa ja aksentoi eri sormia.

Seuraavissa harjoituksissa keskitytään sormipareihin. Nämä paljastavat jos on epätasainen kosketus. Jos rytmit muutetaan vaikkapa trioleiksi, aksentti siirtyy sormelta toiselle. Käytä mielikuvitusta ja keksi lisää vastaavia.

i m i m a m a m m a m a m i m i a m a m i m i m

p i p i m a m i a m a m i p i m

Jos pitää soittaa nopeasti paljon nuotteja, kannattaa yksinkertaistaa asioita ja soittaa yhdellä sormella useampi kieli peräkkäin. Siten soittimesta saa yleensä myös enemmän ääntä.



Kadensseissa dominanttisointu saa usein kvarttipidätyksen. Dissonanssi lisää soinnun painoarvoa. Oleellista on osata valmistaa ja purkaa kaikki dissonanssit äänenkuljetuksessa ja fraseerata oikein – purkaussävel soitetaan aina hiljempaa. Kitaralla legatotekniikka 4-3 -purkauksessa antaa usein ilmaiseksi oikean painotuksen. Ennen toonikaa voi vielä usein lisätä septimin, joka on tietenkin purettava alaspäin. Toonikalle saavutaan pehmeästi. Kaikkia ääniä ei kannatakaan soittaa. Ideana on muodostaa kahdesta soinnusta yksi ele, kadenssi, jossa on selkeä alku ja loppu saumattomasti yhteydessä siihen. Voi kuvitella dominanttisoinnun olevan alkuimpulssi, yksi syttyvä ääni, joka sitten sammuu tasaisesti toonikaan. Yhteenvetona voidaan vielä lainata Lawrence-Kingiä ja todeta dominantin olevan ´good´, (saa soittaa paljon ja olla aktiivinen) ja toonikan ´bad´ (pitää hillitä ja kuunnella enemmän).

Seuraavassa nuottiesimerkissä on F-avaimella tyypillisiä kadenssikulkuja ja G-avaimella yksi mahdollinen toteutus kitaralle. Bassot voi soittaa peukalon apoyandotekniikalla painon saamiseksi myös barokkikitaralla soittaessa. Viimeinen kohta G:stä C:hen on ajateltu barokkikitaralle, jonka neljäs ja viides kieli soivat oktaavia korkeampaa kuin notaatioon kirjoitettu. Varo aksentoimasta tahdin puoliväliä kyseisessä kohdassa.

p p p i m a m i p i p a m i m a p i m i a - - - -

1.5 Intervallit

Intervallien hahmotus on kitaristille haastavaa, ellei soitinta katsota monesta näkökulmasta. Harvoin opetellaan tarpeeksi esimerkiksi yhdellä kielellä soittamista. Tosiasia on kuitenkin, että intervallit näkee havainnollisimmin juuri yhdellä kielellä (Goodrick 1987, 9). Yksi parhaista tavoista opetella nuottien nimet on käydä läpi yksi kieli kerrallaan koko sen pituudelta. Vasta kun kaikki kielet on opittu tuntemaan tällä tavoin, kannattaa edetä seuraavaan vaiheeseen, jossa luetellaan nuotit nauhoittain ja asemoittain. De Murcia tosin opettaa tuntemaan kaulan juuri asema kerrallaan (1714, 6).

Sen jälkeen kun osataan intervallit yhdellä kielellä, siirrytään kielipareihin. Kannattaa valita jokin asteikko missä pitäytyy. Itse vertaan kaikkia vastaantulevia intervaleja duuriasteikkoon. Duuriasteikon ja siitä johdettujen moodien (erityisesti aiolisen eli luonnollisen mollin) tunteminen on kaikille muusikoille oleellinen pohja. Soinnut oppii vasta sitten, kun osaa poimia oikeat äänet harmonian mukaisesta asteikosta lineaarisesti ja sen jälkeen asettaa ne vertikaalisesti soimaan.

Muita tärkeitä asioita, joita continuoossa tulee osata, ovat intervallien käännökset ja oktaavia laajemmat intervallit. Koska kitaralla terssipinot ovat usein epäkäytännöllisiä kaulalla, tulee alusta asti kartoittaa aktiivisesti muita mahdollisia asetteluja erityisesti konsonoivien intervallien kohdalla:

terssit voi korvata desimeillä (3 – 10) tai kääntää sekstiksi oktaavia alemmasta rekisteristä, kvintit korvata duodesimeillä (5 – 12) tai kääntää kvartiksi (11 undesimi), sekstit korvata tredesimeillä (6 – 13) tai kääntää terssiksi, oktaavit (8- 15) ovat usein soiva priimi barokkikitaralla.

Kun tarkastellaan intervaleja barokkikitaran kaulalla, yleinen käytäntö oli ajatella neljäs ja viides kieli aina bassokieliksi, vaikka viritys saattoi vaihdella. Sanzin mukaan kitaran continuosoitossa on luultavasti harvemmin ollut re-entrant -viritys¹ käytössä (Sanz 1674, f. 8r). Nykyiset barokkikitaristi eivät tosin aina noudata tätä.

¹ Re-entrant- "uudelleen alkava" viritys, jossa soittimen matalin kieli löytyy odottamattomasta paikasta. Esimerkiksi barokkikitarassa ensimmäinen, toinen ja kolmas kieli ovat kuten modernissa kitarassa, mutta neljäs ja viides kieli soivat mm. Sanzilla oktaavia korkeammalla kuin nykyään.

Usein laajemmat intervallit soivat selkeämmin ja kuulostavat paremmalta satsissa. Silloin tällöin continuostemmasta saattaa löytää kaksinumeroisia lukuja kirjoitettunakin, joten kannattaa harjoitella numeroita pidemmälle kuin mitä teoriatunneilla yleensä.

On mielenkiintoista, että kitaran continuosoiton merkittävimmissä lähteessä, Nicola Matteuksen kirjassa ei ole lainkaan alfabeto-taulukkoa. Opetus on ainoastaan F-avaimella ja tabulatuurilla. Matteis oli itse viulisti ja siten ehkä keskivertokitaristia paremman musiikkikoulutuksen saanut. Suosittelen kaikille kitaristeille Matteuksen kenraalibassonnumeroista ja intervalleista lähtevää lähestymistapaa alfabeton lisäksi.

Käytännön harjoitus intervalleihin liittyen löytyy sivulta 28.

1.6 Barokin ajan oppimateriaalia

Monica Hall antaa seuraavan listan barokin ajan continuolähteistä kitaralle (Lute news no. 52 December 1999):

Kirjoittaja/maa	Nimi	Facsimilen julkaisija
Espanja		
Amat	Guitarra española (1626)	Chanterelle
Sanz	Instruccion de musica (1674)	Institución Ferdinando el Católico
Murcia	Resumen de acompañar (1714)	Chanterelle
Vargas y Guzman	Explicacion para tocar la guitarra (Cadiz 1773)	Centro de Documentacion De Andalucia
Italia		
Corbetta	Varii capricii per la ghitarra spagnuola (1643)	Forni
Corbetta	Varii scherzi di sonate per a la chitarra spagnuola (1648)	S.P.E.S.

Granata	Soavi concerti di sonate musicali per la chitarra spagnuola (1659)	Chanterelle
Ranska		
Carre	Livre de guitarre (1671)	Minkoff
Corbetta	Guitarre royale (1671)	Minkoff
Grenerin	Livre de guitare (1680)	Minkoff
Campion	Traite d´accompagnement (1716) Addition au traite d´ accompagnement (1730)	Minkoff
Englanti		
Matteis	False consonances of musick (1682)	Chanterelle

Valitettavasti suurinta osaa näistä on vaikea löytää. Monesta julkaisusta on painos loppunut ja antikvariaatit saattavat pyytää satoja euroja harvinaisuuksista. Saamistani kirjoista de Murcia ja Matteis kattavat laajuudessaan onneksi yksinään suurimman osan tärkeimmistä ideoista säestykseen liityen. Myöhäisinä lähteinä ne vetävät yhteen koko continuon aikakauden opit kitaralle.

Näiden lisäksi kannattaa tutustua José Marinin lauluihin (Mel Bay, Chanterelle 1997), jotka ovat harvinaisia esimerkkejä täysin läpisävelletyistä lauluista kitaralle.

1.7 Improvisaatio – kokemuksellista musiikin teoriaa

Improvisaatio vaikuttaa kuuluneen jokaisen kitaristin koulutukseen barokin aikana. Sitä ei ehkä kutsuttu improvisaatioksi, pikemminkin ”muusikon käytännön taidoksi”.

Esimerkiksi Gaspar Sanzin keskeistä oppikirjaa *Instrucción de musica sobre la guitarra española* on perusteltua lähestyä nimenomaan johdatuksena improvisaatioon (Diaz-Latorre 2003, Laberintos ingeniosos levynkansiteksi). Kirja koostuu suurelta osin pienistä ideoista, kuten sointupohjista, jotka soveltuvat erinomaisesti oppilaan omaan kehittelyyn. Itse asiassa, kun katsoo mitä tahansa barokkikitarakirjaa herää kysymys, onko säveltäjä itse säveltänyt mitään kokoelmaan? Kaikki kappaleet ovat käytännössä tuttuja melodioita: marizapalosta, españoletaa yms. tai kuluneita sointukiertoja, kuten foliaa, chaconaa, passacallea jne... Luovuus kumpuaa nimenomaan taitavasta ja

persoonallisesta soittimen käsittelystä ja musiikin sovittamisesta, ei niinkään uusien harmonisten kikkojen tai ennenkuulumattomien abstraktien muotojen hahmottelemisesta. Näin ollen tämä musiikkikirjallisuus suorastaan vaatii esittäjältään omaa panostusta ja vastuunottoa sovituksesta tähän päivään, omille sormilleen ja luovalle mielikuvitukselleen.

Kuinka sitten lähestyä improvisaatiota kun kyseessä on vanha musiikki? Oleellista on ennenkaikkea luovan hulluuden rajaaminen. Kaikki lähtee ”tyylin tuntemisesta” ja ”hyvästä mausta”, jotka jäävät hyvin helposti vain abstrakteiksi käsitteiksi. Tässä muutamia käytännön harjoituksia aikalaislähteiden pohjalta (toisin sanoen oma hahmotelmani aikakauden säveltäjien työtavoista Bernhard Stilzin vuoden 2007 mestarikurssin pohjalta):

1. Otetaan mikä tahansa tutuista groundeista ja soitetaan se uusin sointu-ottein käyttäen alfabeto-sointutaulukon kaikkia mahdollisuuksia, lopulta mukaan lukien myös mm. Foscarinin ´alfabeto falso´
2. Jatketaan groundin soittamista siten, että soitetaan vain yksi ääni kustakin soinnusta. Pyritään muodostamaan mahdollisimman toimiva ja kaunis melodia harmonian rytmiä mukaillen. Muutamia ohjeita: pidetään melodia mahdollisimman yksinkertaisena, vältetään suuria hyppyjä, dissonoivat intervallit melodiassa (vähennetty kvintti) eivät kuulu tyyliin, kadensseissa suositaan lopettamista perussäveleen ja ylipäänsä pidetään kiinni sävellajitunnusta.
3. Edellisestä tehtävästä saadaan rakennettua kiintopisteet improvisoidulle melodialle, eli eräänlainen cantus firmus basson päälle. Tähän mennessä pitäisi olla vahva tietoisuus harmonioihin sopivista asteikoista (edellisten kohtien tunnollinen opiskelu antaa kyllä runsaasti vinkkejä). Seuraavaksi lisätään sopivia nuotteja näiden pisteiden väliin (varioidaan melodiaa aina pienenevin rytmisin alajaoin), tai keksitään kolmas ääni cantus firmusta ja bassoa pienemmin aika-arvoin ja samalla täydennetään harmonia äänenkuljetuksen sääntöjä noudattaen.

Kaikki tämä on käyttökelpoista, kun etsitään luovia musiikin teorian soveltamistapoja instrumentin avulla.

2 Kitara ja basso continuo

Tässä kappaleessa keskityn siihen miten musiikkiopistoissa voisi antaa kitaran opiskelijoille johdannon vanhaan musiikkiin. Kalliin periodisoittimen osto ei välttämättä ole viisasta peruskurssitasolla ja mielestäni modernilla kitaralla voi yhtä hyvin aloittaa vaikka ammattiluutistinkin uran. Esittelen oman näkemykseni vanhan musiikin alkeiskoulutuksesta näppäilijöille.

2.1 Kitaristin johdanto vanhaan musiikkiin

Useimmat kitaristit, jotka kiinnostuvat vanhasta musiikista alkavat ensitöikseen lukea tabulatuureja ja opetella soolo-ohjelmistoa. Monet pitkälläkin olevista harrastelijaluutisteista jäävät soittamaan yksin, vain omaksi ilokseen, juuri tästä syystä. Soittimen (minkä hyvänsä) solistinen repertuaari on valtava ja mielenkiintoinen haaste, joka tuntuu vievän helposti mennessään. Kääntöpuolena on kuitenkin se, ettei oppilas ole enää kiinnostunut siitä, mitä laajempi näkökulma voisi opettaa.

Kokemukseni mukaan musiikista oppii eniten soittamalla muiden, mieluusti itseään parempien muusikoiden kanssa; oman soittimen hallinnassa opettajalla ja soolo-ohjelmistolla on ratkaiseva merkitys. Soitto-opetuksen iso haaste on saada yhdistettyä soiton tekniset aspektit ja kappaleiden tulkinnallinen sisältö. Koska kamarimusiikki perustuu hyvin pitkälti muusikoiden väliseen kommunikointiin, on loogista keskustella kappaleen sisällöstä teknisten seikkojen sijaan juuri kamarimusiikkitunneilla. Lyhyesti: ensin tulee "tulkinta", tarve ilmaista jotain musiikin kautta, ja sen jälkeen etsitään keinot sen toteuttamiseen.

Perinteisesti klassinen kitara on melko syrjässä musiikin kentässä ja tästä on seurauksena koko joukko kitaristeja, joiden taidot ovat tarkkaan valitun ja vaavitavan ohjelmiston ansioista pitkälle hioutuneet, mutta onko näin suuntautuneille ammattilaisille tarjolla esiintymistilaisuuksia? Uskon, että tässä ei ole kyse niinkään taidon tai motivaation puutteesta, vaan siitä ettei omaa muusikon kuvaa haluta laajentaa pitämään sisällään myös säestäjän roolia, joka kyseiselle soittimelle alun alkujaan on luonnostaan langenut. Tästä lähtökohdasta on vaikea nousta osaksi ympäröivää musiikillista kenttää.

Vanhan musiikin parissa näppäilysoittimilla on oma arvostettu paikkansa continuoissa - etten sanoisi kotinsa. Varmasti lähes kaikkien ajan säveltäjien työnkuvaan kuului yhtyesoitto jossain muodossa. Monilla se oli keskeisin tulonlähde, joka teki mahdolliseksi soolokappaleiden kirjoittamisen vapaa-ajalla. Aloittelevan luutistin onkin syytä ottaa aika ajoin katsahdus laajemmin siihen kontekstiin, josta tabulatuuritaide kumpusi. Continuo oli dominoiva ilmiö vanhassa musiikissa ja säveltämisessä. Sen voi sanoa olevan avain koko ilmiön syvällisempään ymmärtämiseen. Tästä johtuen sanoisin, että näppäilijän koulutuksen tulisi koostua puoliksi tästä ja puoliksi solistisesta ohjelmistosta!

Haasteena on, ettei Suomen kokoisessa maassa ole helppoa saada tarpeeksi ihmisiä yhteen näinkin erikoistumista vaativan asia ääreen. Luuttu ja barokkikitara ovat hyvin nuori ilmiö tässäkin maassa. Yksi ratkaisu on kamarimusiikkikoulutuksen ja teoria-aineiden (kenraalibasso) jonkinlainen yhdistäminen tai avoimempi yhteistyö. Tässä ollaan käsittääkseni pop/jazz osastoilla selkeästi pitemmällä kuin klassisella kentällä. Rytmimusiikin oppilailla on lajin luonteesta johtuen hyvin konkreettinen tarve ja motivaatio opiskella teorioita ja siirtää ideoita käytäntöönkin. Continuo on klassisen musiikin puolella paras kenttä vastaaville teorian sovelluksille ja modernillakin kitaralla olisi tässä huomattavasti piileviä mahdollisuuksia (kitarahan on eräänlainen myöhemmän ajan kompromissi barokki -"rämpytin"-kitaran ja hillitymmän "aatelisen" luutun välillä). Lisänä continuo tuo tullessaan myös improvisaation klassisessa kontekstissa, ja tämä voisi olla monen nuoren aloittelijan kannalta ratkaisevaa kiinnostuksen ylläpitämisessä.

Sopiiko modernilla kitaralla sitten soittaa vanhaa musiikkia? Sointi kieltämättä eroaa hiukan suolikielistä, mutta tärkein ero tulee pikemminkin ympäröivästä kulttuurista eikä instrumentista itsestään. Ennakkoluulot ja odotukset kahlitsevat selvästi joidenkin ajattelua asian suhteen. Kitaran viritys ja sen myötä soittotekniikka on kuitenkin pysynyt käytännössä samana 1600-luvulta lähtien. Jos g-kielen virittää puolisävelaskelta alas, soitin vastaa renessanssiluuttua tai vihuelaa ja päästään 1400-luvun puolelle aina vanhimman kirjoitetun instrumentaalimusiikin äärelle. Kitaristien olisi syytä olla ylpeitä tästä traditiosta ja vaalia sitä.

Steven Playerin idea ottaa barokkitunnin ajaksi kuudes kieli pois moderneista kitaroista tekee pienellä vaivalla modernista kitarasta barokkisen. Tästä on helppo jatkaa askel

pidemmälle: vaihdetaan viidennen kielen tilalle g-kieli, joka viritetään a:han ja näin syntyy re-entrant -viritys, joka mahdollistaa campanella-sormitukset. Ja vielä: jos viideskin kieli poistetaan ja jäljelle jää neljä kieltä, saadaan chitarrino ja renessanssikitara sointi. Tämä kuullostaa erityisen hyvältä, jos capon avulla nostetaan viretaso kvarttia ylöspäin (viides nauha, tai neljäs jos työskennellään normaalisti 415-vireisten periodisoitinten kanssa). Tällöin virekin vastaa vanhan ajan sopraanokitaraa, ja tuloksena on aivan uusi äänimaailma ja mahdollisuudet mielekkääseen kitara-consort työskentelyyn erivireisin soittimin.

2.2 Nuotinnuksen ongelma

Yksi kitaran historian mysteereistä on siirtyminen tabulatuurista perinteiseen notaatioon. 1750-luvulta eteenpäin basso-oktaavit vakiintuivat neljännelle ja viidennelle kieliparille. Campanella-sormitukset jäivät vanhanaikaisiksi, joten tabulatuuri ei enää ollut välttämätön. Ensimmäinen kuusikielisel kitaralle julkaistu nuotti on vuodelta 1780 (Antonio Ballester) (Tyler 1980, 55). Miksi ihmeessä valitaan sopraano-avain soittimelle, jonka äänialaa venytetään alaspäin lähes sellon äänialaa vastaavaksi? Erään teorian mukaan kitara nähtiin siihen historian aikaan alto- tai jopa sopraanosoitteina (chitarrinon perintöä?) ja g-avaimen valinta heijastaa tätä näkökantaa.

Kitaristin ensimmäinen käytännön askel kohti continuo-pulttia, alustavan soittimenhallinnan oppimisen jälkeen, on F-avaimen perehtyminen. Tässä kitaristin haaste on lakata olemasta kitaristi. On löydettävä itsestään kosketinsoittajille ominaista kotkan näkökulmaa, eli nähtävä nuotit soivilta korkeuksilta totutun sijaan. Luuttuohjelmiston moderneiden, kahdelle avaimelle aukikirjoitettujen editioiden lukeminen voi olla tässä avuksi. Kuusikielisen renessanssiluutun ohjelmistohan on sellaisenaan täysin kitaralle sopivaa musiikkia ja parhaimissa editioissa, kuten Francesco Canova da Milanon elämäntyön nykyeditiossa (Arthur Ness, Harvard University Press 1970), nuotinnos on kaikin puolin esimerkillisen täsmällistä. Lisäksi tässä aukeaa mahdollisuus transponoinnin oppimiseen.

Suosittelen aluksi pelkän bassoäänien lukemista ja harmonian jättämistä opettajan, tai kokeneempien soittajien vastuulle. Basson tuplaamista on toki opettavaista harrastaa kaikissa vaiheissa opintoja ja uraa. On myös syytä pitää mielessä, että on kyse melodioista, joita tulee kohdella niiden ansaitsemalla kunnioituksella ja mahdollisesti

koristella ja ottaa oppia taitavilta sellisteiltä ja basisteilta. Perkussiot voisivat myös olla – hyvän maun ja tyylin mukaisesti – alusta saakka osana säestystä. Suosittelen tanssillista musiikkia, jotta tämä olisi musiikillisesti perusteltua. Yksi continuon tärkeimpiä ominaisuuksia on ehdottoman tarkka rytmin hallinta, kokemukseni mukaan tätä on mahdotonta liiaksi korostaa.

2.3 Alkeisoppimateriaalia

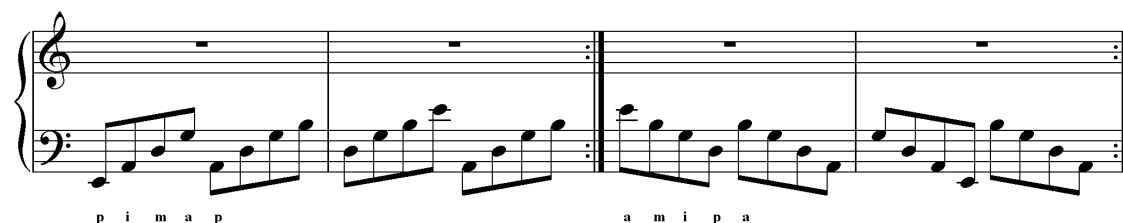
Tämä luku sisältää harjoituksia, joiden tarkoitus on antaa valmiuksia sujuvaan continuo-stemman lukemiseen ja soittamiseen. Toivon ennenkaikkea, että niistä saa ideoita joita oppilas kehittää itse eteenpäin. Harjoituksiin tulee suhtautua luovalla asenteella eikä tyytyä vain nuottien soittamiseen. Tarkoitan, että muutoksia esimerkiksi rytmeihin (kuten rasgueado-luvussa) saa ja tulee tehdä oppilaan tarpeen mukaan.

2.3.1 Ensikatsaus F-avaimeen:



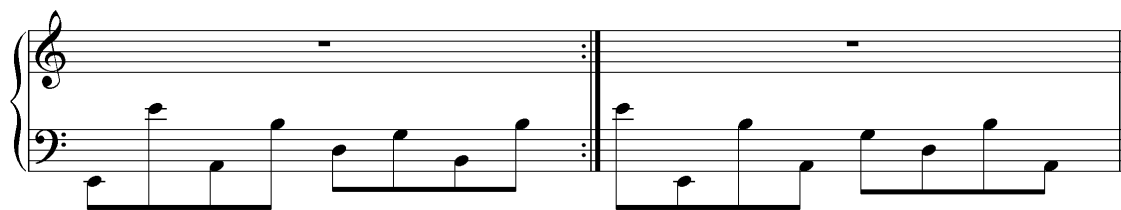
Nuotit oppii soittamalla nuoteista. Paljon prima vista-materiaalia on tarjolla ground bassoista (kts. liite) sonaatteihin ja lopulta Bachin sellosarjoihin.

2.3.2 Vapaat kielet F-avaimella:



Kirjoita sama kitaran G-avaimelle ylös. Harjoitus toimii samalla arpeggioharjoituksena, jota voi muunnella rytmisesti.

Seuraava harjoitus auttaa oikean käden näppäilytarkkuuden kehittämisessä:



Jos soittaa useaa soitinta (kitaraa, barokkikitaraa ja luuttua), kannattaa aluksi soittaa jotain tämän kaltaista, jotta sopeutuu soitinten eroihin. Kannattaa sormittaa aluksi p i sormin ja lopulta käyttää kaikkia sormia.

2.3.3 Intervallit kaulalla

Valitaan ensin mikä hyvänsä ääni urkupisteeksi. Sen jälkeen valitaan joku asteikko jonka ääniä verrataan aina urkupisteeseen. Tunnistetaan intervallien laadut (suuri, pieni, ylinouseva, vähennetty, puhdas).

Esimerkissä urkupiste on G. Barokkikitaran matalin G on vapaa 3. kieli. Valitsin asteikoksi G-duurin ja soitan asteikon ylös ja alas yhdellä kielellä, soittaen joka asteen välissä urkupiste G:n. Kun hahmotan intervallit yhdellä kielellä, soitan saman muita kieliä käyttäen, pyrkien pitämään urkupisteen katkeamatta soimassa. Ennen soittamista kannattaa kirjoittaa harjoitus auki tyhjälle viivastolle.



Urkupiste voi olla myös ylä-äänessä ja kartoitetaan intervallit alaspäin. Tai keskirekisterissä, jolloin voi edetä sekä ylös- että alaspäin.

2.3.4 Sekvenssi F- ja G-avaimilla:

The musical notation shows a sequence of modes in G major across four lines. Each line contains a series of eighth notes. The modes are indicated by circled numbers: 6, 3, 5, and 7. The first line is in bass clef, the second and fourth are in bass clef, and the third is in treble clef. The sequence ends with a double bar line and a circled 2 below it.

Aloittelijat lopettavat puolinuotti G:hen. Edistyneet vaihtavat asemaa ja soittavat sekvenssin diatonisesti seuraavasta moodista siirtyen joonisesta dooriseen (2. aste), fryygiseen (3.), lydiseen (4.), miksolyydiseen (5), aioliseen (6.) ja lokriseen (7.). Eli käytännössä soitetaan aina G-duurin säveliä, mutta edetään koko ajan kaulalla ylöspäin, asemasta toiseen. Tai vaihtoehtoisesti soitetaan kaikki moodit alkaen samasta sävelestä (tässä G). Kannattaa sormittaa ilman vapaita kieliä ja barre-otteita, jotta oppii joustavaa vasemman käden käyttöä ja pystyy siirtämään samoja kaavoja ylös ja alas otelaudalla.

Seuraavassa samankaltainen sekvenssi, tällä kertaa tutummalla avaimella, jossa opitaan samalla diatoniset nelisointuarpeggiot. Alaspäin tullessa myös kolmisoinnut. Tästä on opittavissa sointusasteet ja ne sävelet joista kukin sointu muodostetaan. Tätä kannattaa käydä läpi myös harmonisen ja melodisen mollin kaikissa moodeissa.

Gmaj7 am7 hm7 Cmaj7
 3 D7 em7 f#m7-5 Gmaj7 Gmaj7
 6 f#m7-5 em7 D7 Cmaj7
 8 hm7 am7 Gmaj7

Seuraava askel tämän jälkeen on keksiä, miten kunkin soinnun sävelet voidaan saada vertikaalisesti soimaan. Kun näkee otelaudalta kaikki sointuun kuuluvat äänet, on helppo maalaisjärkeä käyttäen sommitella ne eri kielille ja eri oktaaveihin. Oleellista on osata nimetä soinnun osatekijät: perussävel, terssi, kvintti ja septimi ja rakentaa sointu mahdollisimman ekonomisesti, eli huolehtia ensin siitä, että ainakin perussävel, terssi ja septimi löytyvät, ennen kuin tuplataan joku ääni.

2.3.5 Kolmisointusekvenssi ja asteikko. Kiinnitetään huomiota asteikon ja soinnun väliseen kiinteään suhteeseen

G am hm C

5 D em f#dim G

9 G f#dim em

13 D C hm

16 am G

Suosittelen tässäkin soittamista ilman vapaita kieliä tai barreta. Iso vibrato (tai jopa bendit) kahdeksasosanuottien kohdalla kehittävät vasemman käden tekniikkaa. Oleellista tässä on kuitenkin otelaudan hahmottaminen ja harmoniantajun kehittyminen. Liian itsestään selvää lienee ehdottaa tämänkin soittamista kaikissa sävellajeissa ja moodeissa.

Saman voi soittaa myös nelisoinnuista johdettuna:

The musical score is a bass line exercise in 4/4 time, key of D major. It consists of six staves of music. The first five staves are in bass clef, and the sixth staff is in treble clef. The music features a steady eighth-note pattern with various rhythmic groupings and melodic lines. The staves are numbered 1, 4, 7, 10, 13, and 16.

Näitä sekvenssiharjoituksia kannattaa soittaa johdantona improvisaatioon. Vanhan musiikin improvisaatiossa on oleellista saada konsonanssit osumaan tahdin vahvoille iskuille, tämä on helppoa kun osaa käsitellä sointuja myös melodisesti. Lisäksi kun oppii hahmottamaan sekvenssin liikkeen ajassa, oppii rakentamaan melodioita, jotka sopivat sointukulkujen antamiin raameihin.

Oppilasta tulee myös kannustaa itse keksimään tämänkaltaisia harjoituksia. Voi lähteä vaikka ylläolevia esimerkkejä rytmisesti varioimalla tai sormittamalla eri tavoin. Tarvitaan vain yksi idea, vaikkapa kolmisointu ja vähän uteliaisuutta. Henkilökohtainen side soittimeen syntyy juuri, kun itse oivaltaa asioita omasta instrumentistaan.

2.3.6 Johdantona continuoon ja intervaleihin soitetaan seuraavat harjoitukset. Näistä kiitos Anna Orasmaalle, joka esitteli idean Sibelius-Akatemian proseminaarityössä *Barokkisoinnut* (2004, 14). Kyseinen työ sopii erinomaisesti sellaisenaan näppäilijöidenkin continuojohtannoksi.

Etsitään ensin basson sävelet, jonka jälkeen haetaan intervallit, tarvittaessa laskien asteikkoa ylöspäin. Soitetaan siis vain kahta ääntä. Priimin kohdalla voi soittaa myös oktaavin ja saman periaatteen mukaan muutkin intervallit voi nostaa seuraavan oktaavin päähän bassosta. Tunnistetaan syntynyt laulu.

Oppilas voi koodata muitakin lauluja tähän tyyliin. Esimerkiksi *Paljon onnea*:

Seuraavat sekvenssit johdattavat oikeaoppiseen äänenkuljetukseen. Harmonian muodostus on kitarallakin syytä aloittaa kahdesta äänestä. 5-6-sekvenssin avulla vältetään rinnakkaiset kvintit, kun liikutaan astekulkua ylöspäin.

Nuotin alla oleva tabulatuuri on vain yksi mahdollinen toteutus. Se on kirjoitettu "väärinpäin" (1. kieli alimpana) barokinajan italialaisen tyylin mukaan. Basson numerot voisi soittaa myös oktaavia korkeampaa. Kannattaa myös miettiä miten lisätä kolmas ääni, terssi basson päälle. Tämän voi myös sommitella oktaavia ylempäs. Tärkeää on

pitää 5-6-liike johdonmukaisesti astekulkuna, ilman hyppyjä.

7-6-sekvenssi on kaunis tapa laskeutua astekulussa. Tästä opitaan kuinka dissonanssit valmistetaan.

Lisää tähän kolmas ääni edellisen esimerkin tapaan.

Kvarttipidätys esiintyy yleisesti kadensseissa. Kun kaksi ääntä on löydetty etsitään saman tien täysiä 3-6-kielisiä sointuja. Vältetään terssin ja kvartin tuplaamista.

2.3.7 Oktaavimalli

Seuraavassa on soinnuttamisen sääntö, joka kannattaa opetella ulkoa. Se on poimittu ranskalaiselta teorbistilta ja kitaristilta, François Championilta (1686-1748) (alkuperäinen teos on *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves des musique* Pariisi 1716). Sääntö tunnetaan yleisesti *´règle de l'octavena´*, tai oktaavimallina ja siinä oktaavin jokaiselle sävelasteelle muodostetaan sointu seuraavaan tapaan duurissa:

C G⁷/D C/E dm⁷/F G F/A G⁷/H C G/H D⁷/A G G⁷/F C/E G⁷/D C

4 6 6 6 6 6 6 #6 2 6 4
3 5 5 4 3

ja mollissa:

am E⁷/H am/C dm⁶ E D/F E Am em/G dm⁶/F E E⁷/D am/C E⁷/H am

#6 6 6 # 6 6 6 4 # 6 6 #6
3 5 3 #4 4
2 3

Havaintoja: rinnakaisten oktaavien ja kvinttien välttämiseksi käytetään paljon vahvoja pohjasävelkulkuja (kahden peräkkäisen soinnun pohjasävelten suhde on usein kvintti tai kvartti). Väldominantit helpottavat äänenkuljetusta. Ylöspäin ja alaspäin mentäessä on eri vaihtoehdot käytettävissä. Sääntöä voi hiukan liennyttää:

1. Käytännössä IV-aste on usein perusmuotoinen kolmisointu.
2. Väldominanttiset 7-soinnut tulevat kevyemmiksi soittaa jos ne korvataan vähennetyillä kolmisoinnuilla. Tästä lisää tuonnempana.
3. Barokkikitaristin tarvitsee harvoin huolehtia yksin bassosta, joten oleellista on havaita onko sointu duuri, molli vai dominantti. Yleensä helpoin sointuote on käytännössä se kaikkein toimivin.
4. Sävellajin vaihtuessa on tarkkailtava kontekstista, mikä sointu mihinkin kuuluu.
5. Monesti melodia antaa ratkaisevia vihjeitä harmonioista.
6. # -merkityt basson äänet viittaavat 6 tai 6-5 sointuihin.
7. Näppäilysoittimien äänenkuljetuksessa joutuu tekemään kompromisseja. Ns. virheet ovat siedettäviä, kunhan ääri-äänet muodostavat sääntöjen mukaisen harmonian. Eli vältetään rinnakkaisia kvinttejä ja oktaaveja erityisesti basson ja ylä-äänien välillä. Väliäänit täytetään vapaammin, useimmiten kapeamman vaihtoehdoston joukosta. Satsi kuulostaa pääsääntöisesti hyvältä, jos harmonian ylä-ääntä käsitellään melodiana bassoa vastaan. (North 1987, 56.)

Tästä säännöstä on paljon apua continuossa. Vältetään vähällä vaivalla typeriltä virheiltiltä, kuten ainaiselta kolmannen asteen soinnuttamiselta perusmuotoisella mollisoinnuilla. Jos tätä jaksaa soittaa vähän joka sävellajissa, tulee otelauta varmasti tutuksi. Kaiken lisäksi jos kiinnittää vähän vielä huomiota äänenkuljetukseen, oppii huomaamattaan käytännönläheisiä keinoja soinnuttaa yleisimmät sointuvaihdokset.

Kitaristin näkökulmasta säännössä pistää silmään suuri terssikäännösten, eli sekstisoitujen määrä. Näitä on syytä opiskella erityisesti. Olen kirjoittanut kaavioihin soinnut yleisen käytännön mukaan sointu/basso-merkinnällä, mutta helpommin luettavan stemman saa, jos kirjoittaa vain soinnun ja lukee basson annetulta F-avaimelta. Kitaristit pääsevät pääsääntöisesti sointumerkkien kautta suoraan musiikkiin käsiksi, mutta sääntöjä pitää osata vähintään niin paljon, että osaa itse kirjoittaa sointumerkkinsä vastaantuleviin stemmoihin. Ihmisillä on kuitenkin varsin erilaisia tapoja kirjoittaa ja hahmottaa sointumerkkejä. (Esimerkiksi kirjoittamani dm6 voi olla yhtä hyvin hm7-5.)

Lopuksi vielä äärimmilleen yksinkertaistettuna sama asia. On hyvä huomata, miten pitkälle todella pääsee jos osaa toonikan subdominantin ja dominantin:

Oktaavin sääntö C-duurissa alfabeton kolmisoinnuin:

aste	1	2	3	4	5	6	7	8
alfabeto	B	A	B	G	A	G	A	B
sointu	C	G	C	F	G	F	G	C

Oktaavin sääntö a-mollissa (aiolinen) alfabeton kolmisoinnuin:

aste	1	2	3	4	5	6	7	8
alfabeto	D	F	D	E	F	E	F	D
sointu	am	E	am	dm	E	dm	E	am

2.4 Käytännön esimerkkejä

Opetusta voi jatkaa Santiago de Murcian *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* -kirjaseen aukikirjoitetuista säestysesimerkeistä (de Murcia 1714, 45-56).

Vinkki: Opettajan on syytä ensin peittää de Murcian antama "oikea vastaus", jotta oppilas saa tutustua omiin aivoituksiinsa ja iloita luomisen tuskasta. Huomaa myös kohdat, joissa säveltäjä mahdollisesti rikkoo kenraalibasson sääntöjä tai kuljettaa ääntä odotusten vastaisesti. Yksi tehtävänanto voisi myös olla: sävellä melodia sopraanoon, annetun basson päälle.

Tässä de Murcian bassoja esimerkit yksi (kuva 3 ja 4) ja kaksi (kuva 4 ja 5). Huomaa vaihtuva avain:

The image shows a handwritten musical score titled "Exemplo. 1º". It is a guitar accompaniment piece. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments (marked with asterisks) and fingerings. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with numerous guitar-specific symbols, including numbers (0-6) and asterisks, indicating fret positions and techniques. The piece is in common time (C) and consists of 12 measures. The notation is characteristic of 18th-century manuscript notation.

kuva 3. Santiago de Murcia: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. s. 45

46

Ejemplo 2°

kuva 4. Santiago de Murcia: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra.* s. 46

47

kuva 5. Santiago de Murcia: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra.* s. 47

On syytä pistää merkille kuinka vähistä nuoteista syntyy hyvän kuuloista satsia. De Murcia ei käytä yli kolmiäänisiä sointuja, vaikka kitaralla se onnistuisi helposti. Sen sijaan hän valitsee numeroinnin mukaisesti juuri ne äänet, joita harmonia vähintään tarvitsee, pitäytyen usein kahdessakin äänessä. (Sivuhuomautuksena totean, että de Murcian esimerkit ovat hyvin koulumaisia. Tulee sellainen vaikutelma, että niissä viitataan renessanssiin, kontrapunktin kultaiseen aikaan. Satsi muistuttaa hiukan jotain Francesco da Milanon fantasiaita, joista kitaristit voisivat oppia paljon äänenkuljetuksesta omalla soittimellaan. Tämän tyyliässä satsissa kaksi ääntä on sääntö ja poikkeuksina ovat kadenssit.) Lopullinen continuo-toteutus riippuu tietenkin tilanteesta. Esimerkeissä basso on usein hyvin aktiivinen ja de Murciaalle sen soittaminen on selvästi etusijalla, sointujen jäädessä vähemmälle. Tämä säestys sopii hyvin, jos kitara on ainoana continuossa.

Olisi mielenkiintoista tehdä sellainen ajatusleikki, että kitaristi soittaakin säestykset esimerkiksi sellon kanssa. Miten de Murcia siinä tilanteessa soittaisi? Oletettavasti hän käyttäisi useampiäänisiä sointuja alfabeto-tyyliin. Näin varmasti silloin, kun ympärillä on kokonainen orkesteri, jossa yhden kitaristin on usein turvauduttava rajumpiin otteisiin saadakseen soitettavansa esiin. Sen jälkeen kun de Murcian malliesimerkit on kaluttu läpi teoreettisesta näkökulmasta onkin syytä tehdä edellämainitunlaisia ajatusleikkejä ja siten saada valmiutta soittamiseen eri tilanteissa.

2.4.1 Bachin kaanon

Näistä harjoituksista päästään itse musiikkiin. Alla J.S. Bachin kaksiaäninen loppumaton kaanon "*Quaerendo invenietis*" kokoelmasta *Musikalisches Opfer* (BWV 1079). Äänet soitetaan todellisilta korkeuksiltaan myös G-avainta luettaessa. Kuudes kieli D-vireessä. Tämän kaltaista ohjelmistoa on paljon kitaralle sovitettavissa.

Measures 1-6 of the canon. The piece is in C major and common time. The first system shows measures 1 through 6. The right hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The piece concludes with a repeat sign and a double bar line.

Measures 7-10 of the canon. The right hand begins with a trill on G4 (marked 'tr') over a quarter note G4. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign and a double bar line.

Measures 11-14 of the canon. The right hand features a melodic line with a trill on G4 (marked 'tr') in measure 11. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign and a double bar line.

Measures 15-17 of the canon. The right hand has a melodic line with a trill on G4 (marked 'tr') in measure 15. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign and a double bar line.

Measures 18-21 of the canon. The right hand has a melodic line with a trill on G4 (marked 'tr') in measure 18. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign and a double bar line.

2.4.2 Goldberg-ground

Tässä J.S. Bachin Goldberg-variaatioiden pohjalla oleva basso (Wilfrid Howard Mellers: Bach and the Dance of God):

8
6 3 tai 5 tai #6 6 3,5 tai 6

17
6 # 6 6 #

25
6 6 # 6 3, 5 tai 6 #

6 6 3,5 tai 6

Mellersin antamassa esimerkissä on useita vaihtoehtoja muutamassa tahdissa. Se johtuu siitä, että Bach itse harmonisoi kyseiset kohdat vaihtelevasti eri variaatioissaan. Tämän groundin kanssa on hyvä improvisoida ja löytää sitä kautta uusia tapoja säestää. Se on myös harvinaisen tyylipuhdas kouluesimerkki sopusuhtaisesta muodosta ja yleisimmistä modulaatioista (dominanttiin ja rinnakkaismollisiin).

2.4.3 Marinin laulu

Seuraavaksi esittelen miten käytännössä continuon soittaja voisi käsitellä annettua kappaletta. Esimerkkinä käytän José Marinin laulua ´Si quieres dar Marica en lo cierto´. Teos on sävelletty alun perin laululle ja kitaralle, se on yksi harvoja esimerkkejä tabulatuurilla aukikirjoitetusta säestyksestä. Olen kirjoittanut alkuperäisen säestyksen päälle basson, jonka olen numeroinut ja soinnuttanut. Toteutukseni perustuu osittain Xavier Diaz-Latorren ja Rolf Lislevandin levyillä kuulemaani tapaan soittaa tätä musiikkia. Molemmat käyttävät annettua tabulatuuria vain lähtökohtana, josta johdetaan harmonia ja joka saatetaan soitintaa kokonaan uudestaan. Työskennellessäni laulajien kanssa tämän musiikin parissa totesimme monessa kohtaa, että Marinin tekstiin verrattuna useampi-ääniset soinnut antavat enemmän tukea

laululle. Varsinkin jos yhtyeeseen lisätään sello, joka soittaa usein bassolinjaa oktaavia matalampaa, saadaan täyteläinen säestys ja kitaristi vapautuu soittamaan vaihtelevampia rytmejä myös rasgueadoin.

Kirjoittamani nuotti on siis pelkistetty versio alkuperäisestä. Ennen kuin alkaa soittaa siitä on hyvä tuntee alkuperäinen lähde. Kuitenkin jos ei osaa lukea tabulatuuria, tarvitaan joka tapauksessa jonkinlainen aukikirjoitettu nuotti. Tarkoitukseni oli kirjoittaa sellainen stemma, josta myös esimerkiksi cembalisti ja sellisti saavat kaiken tarpeellisen tiedon. Sointumerkit helpottavat kokemattomampien kitaristien työskentelyä ja lisäksi niitä kyllä edelleen omiin stemmoihini tarpeen mukaan. Se toimii myös analyysin välineenä. Oikean käden soittaessa rasgueadoja, rytmejä on aluksi hyvä imitoida sekä laulu-, että bassostemmoja mukaillen. Myöhemmin voi rasgueadoin tihentää säestystä lisää jos tarve vaatii.

Joku saattaa tietenkin argumentoida, ettei säveltäjän tahto toteudu jos otetaan moisia vapauksia. Selvää on, että mitä kauemmas edetään alkuperäisestä tabulatuurista, sitä enemmän esittäjillä on vastuuta sanoman välittymisestä. Mielestäni on kuitenkin tärkeää oppia alusta alkaen kartoittamaan mahdollisimman laajalti eri vaihtoehtoja toteuttaa sävellyksen ideaa. Kokemuksen ja tiedon karttuessa oppii sitten soveltamaan joustavasti kunkin tilanteen vaatimaa toteutustapaa.

Si quieres dar Marica en lo cierto

Estribillo (eli kertosaë):

Si quie-res dar Ma - ri - caen lo cier - to quié - re me más quie - re me
 Dm A Dm A Dm D G C
 6 # 6 6

T 3/4 0 4 4 0 3 1 0 0 : 0 2 4 0 3 0 2 0 2
 A 4 3 5 5 3 2 : 3 0 0 1
 B 1 5 5 1 0 3 1 3 3

8

más y dí - me-lo me - nos quié - re-me más y dí - me-lo me - nos quié - re-me
 F B \flat F C F F A 7 Dm D 7 G G 7 Em Em 7 Am Am 7
 #6 6 42 65 42

T 3 3 1 3 3 3 2 0 2 4 0 3 2 3 0 2 0
 A 2 2 3 2 0 2 2 2 0 2 4 0 3 2 3 0 2 0
 B 1 1 3 1 0 1 1 0 3 0 3 0 1 0

16

más y dí - me-lo me - nos quié - re-me más y dí - me-lo me - nos
 F B \flat B \flat maj 7 Gm A A 7 D Gm A4- 3 Dm
 6 42 6 # 42 6 \flat 6 4 #

T 3 3 0 3 2 0 4 2 4 0 2 3 0 0
 A 2 0 2 3 2 0 3 2 4 0 2 3 3 2 3
 B 1 1 3 2 0 3 0 2 0 3 0 0 3 2 3 1

copla (eli säkeistöt):

Si quie-res a mi for - tu - na co - ro - nar - la de u - na vez

Dm Dm C F F Gm A Gm A4

♭ # 6 4

T	3	0	0	3	3	3	0	1	1	0
A	4	3	1	2	2	0	2	3	3	2
B	1	1	0	1	1	2	3	3	3	0

9
pri - me - ro lo sien - tas diez que me lo con - fie - ses u - na

A D G C F A Dm Gm A4- 3 Dm

6 6 6 4

T	4	2	4	0	3	0	2	0	2	3	4	0	0	0
A	2	3	0	0	1	2	5	3	0	3	2	3	3	3
B	0	5	3	3	3	1	5	1	0	0	2	1	1	1

17
y pa - ra no ser al - gu - na de las co - mu - nes del pue - blo

Dm Dm C F F Gm A Gm9- 8 A4- 3

7 6 4

T	0	0	0	3	3	3	0	1	1	0
A	3	3	1	2	2	0	2	3	3	2
B	1	1	0	1	1	2	3	3	3	0

3 Barokkikitaran perusohjelmistoa

Seuraavaksi luon nopean vilkaisun siihen musiikkiin, jota barokkikitarakirjoista saattaa löytää. Olen yrittänyt purkaa tabulatuurit nuoteiksi karsien kaiken mitä vain voi, jotta päästään variaatioiden ydinideoihin käsiksi. Esittelemieni esimerkkien pohjalta voi yrittää rekonstruoida sitä tilannetta, johon aloitteleva kitaristi kenties joutui 1600-luvulla.

Variointi oli tärkein osa kitaran soittamista ja opettelua. *Diferencioiden* kirjoittaminen tutuista tansseista ja lauluista tuntuu olleen vanhan ajan tärkein pedagoginen metodi. Nuottiesimerkkejäni kannattaa lähestyä ensin johdantona continuosoittoon ja sitten siirtyä improvisointiin, tutustuen vähitellen kitaran eri soittotekniikoihin ja käyttäen mielikuvituksellisesti löydettyjen tekniikoiden tuomia ilmaisullisia mahdollisuuksia.

Tähän päivään säilyneistä lähteistä selviää, että kitaran soitto aloitettiin yleensä ajan menestyneimpien hittien innoittamana. Seuraavat nuottiesimerkit ovat valikoima kaikkein ilmeisimpiä kitaristien ikivihreitä 1600-luvun aikana. Aikakauden oppikirjoja tulkitsemalla saa sen kuvan, että koulutus tähtäsi siihen, että oppilas oppii vuosien saatossa sujuvasti improvisoimaan sointukulkujen puitteissa mitä virtuoosisimpia variaatioita, kehittäen lopulta oman persoonallisen tapansa käsitellä soitintaan.

Tulkinnasta: Laulu vai tanssi? Baile vai Danza?

Musiikin tulkinnassa pitää ymmärtää missä yhteydessä kappaleita on esitetty. Mikä on se sosiaalinen tilanne, josta tarve musiikin kuuntelemiseen on kummunnut? Tulkinta on aluksi syytä rajata joko lauluun tai tanssiin viittaavaksi. Lauluissa melodian kaunis fraseeraus ajaa rytmisten seikkojen yläpuolelle. Tanssi taas on riippuvainen vakaasta poljennosta ja tarkasta aksentoinnista.

Espanjan barokissa tanssia esiintyy kaikissa yhteiskuntaluokissa ja tämä heijastui myös musiikissa. Sana *danza* viittaa nimenomaan hovitanssiin, joka perustui tarkkaan etikettiin ja säännön alaisiin, hillittyihin ja arvokkaisiin koreografioihin. *Baile* sitävastoin kuului alempaan kastiin, sitä sai kuka hyvänsä kadunmies vapaasti harrastaa. Tämän takia sitä on vaikeampi dokumentoida luotettavasti. Aikalaislähteet jättävät paljon auki, kun koreografioita ei kirjoitettu paperille. (Esses 1990, 345.) Aikalaiskuvauksista saa

kyllä värikkään kuvan, joka varmasti innostaa tulkinnessa. Luettuani esimerkiksi jácarasta näin kyllä mielessäni vallan toisenlaisen esityksen, kuin mitä levyiltä on tähän asti kuultu!

3.2.1 Bergamasca

Bergamasca on yksi yksinkertaisimpia ja toimivimpia sointukulkuja. Nimi viittaa Bergamon kaupunkiin Pohjois-Italiassa, missä tanssi oletettavasti sai alkunsa. Kylässä tansittiin tätä paritanssia kahdessa ympyrässä, naiset pyörivät vastakkaiseen suuntaan kuin miehet. Välillä parit kohtasivat ja jakoivat muutaman askeleen yhdessä ja sitten palattiin piireihin. Myöhemmin groundia soitettiin sellaisenaan eri yhteyksissä, myös ilman tanssia.



3.2.2 Villano

Tämän *Bailen* nimi viittaa maalaisiin tai talonpoikiin. Kyseessä on erityisen riehakkaalta vaikuttava tanssi, jossa musiikkia säestetään taputuksin ja reisitaputuksin, joskus jopa maahan taputettiin. Juosten muodostettiin erilaisia kuvioita tanssijoiden kesken ja välillä saatettiin, maassa istuen, nostaa jalkoja musiikin tahtiin ("pataletilla"). Yksi erikoisuus oli liike nimeltä *despernada*, jossa tanssija hyppää korkealle ilmaan ja laskeutuu spagattiin jalat levällään. Villano esiintyi usein teatterissa, mm. Lope de Vega ja mahdollisesti Cervantesin näytelmissä. Myös uskonnollisiin esityksiin tehtiin mukaelmia. (Esses 1990, 726)



Alkuperäislähteet:

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

3.2.3 Jota

Jota on paritanssi, jonka sanotaan muistuttavan kaksintaistelua, jossa pari on koko ajan kasvokkain liikuttaen jalkojaan kuin talloakseen vastakkaisen tanssijan. He liikkuvat samalla aggressiivisesti eteen- ja taaksepäin soittaen koko ajan kastanjetteja korkealle ilmaan nostetuin käsin (Soriano Fuentes 1856). Myöhemmin kerrotaan kastanjettien kalkkeen useimmiten peittävän kitaroiden ja muiden soittimien musiikin.

Jota on Fandangon ohella viimeisiä tanssimuotoja, jotka ilmestyivät barokkikitaran elinaikana. Varhaisimmat esimerkit ovat Santiago de Murcian ´Codice Saldívarista´ noin vuodelta 1732. Roxo de Flores sanoo tanssin juurien johtavan Aragóniin (Esses 1990, 673).

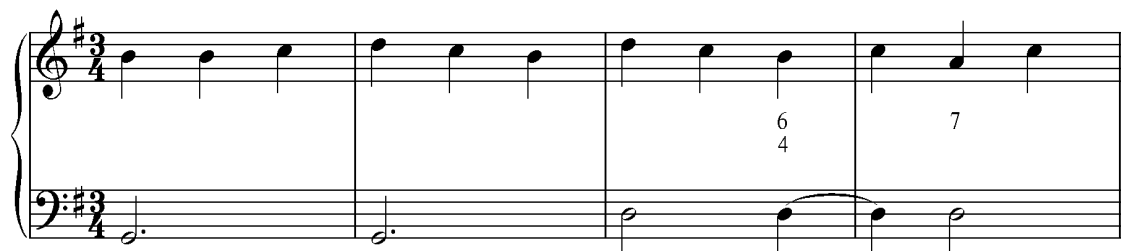


Alkuperäislähteet:

Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

3.2.4 Jacaras de la costa

Tanssi on xacara joka menee duurissa. Yksi teoria sen alkuperästä on, että se on ehkä syntynyt Veracruzin alueella Meksikossa, Meksikonlahden rannalla (costa). Tämä perustuu siihen, että kyseisellä alueella barokin traditio on säilynyt harvinaisen pitkään koskemattomana ja soittimet ja soittotavat heijastavat pitkää perinnettä. Tämä on kuitenkin vain teoria. (Lawrence-King 2002, Missa Mexicana levykansiteksti)



Alkuperäislähteet:

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

3.2.5 Xácara

Espanjan sanakirja sanoo Jácaran kohdalla: 1. iloinen tanssi tai sävelmä, 2. jácaroita esittävä kiertelevä laulajaryhmä, 3. kiusa, vaiva, harmi. Verbillä ´jacarear´ tarkoitetaan 1. näiden laulujen (jácaroiden) laulamista, 2 kaduilla kulkemista laulaen ja meluten, 3. kiusaamista, ivaamista, pilkkaamista.

Näyttää siis, että kyseessä on kappale joka sopii täydellisesti musiikkiopiston villille nuorisolle! (Tai autenttisemmin kapakka-iltojen ohjelmanumeroksi, kadulle karnevaalitunnelmiin ja yleiseen ilonpitoon.)

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of four measures. The first system is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The second system is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Fingerings are indicated by numbers: 4, 6, and 7 in the treble clef, and 6 and 4 in the bass clef. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Alkuperäislähteet:

Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

José Marin: Sepan todos que muero

3.2.6 Canarias

Kanarian saarten tanssi pirteän iloiseen tyyliin. Don Casiano Pellicerin mukaan canario, zapateado ja guaracha rakentuivat samoista askelista ja rytmeistä ja eroavat lähinnä nimiltään (Esses 1990, 603). Tyypillistä tälle tanssilajille on virtuoosinen ja perkussiivinen jalkatyöskentely, joka saattoi näyttää ulkopuolisten silmiin epämukavaltakin karkeine taivutuksineen. Canarioon törmää useissa näyttämöksillisissä teoksissa jo 1550-luvulta eteenpäin. Mm. Lope de Vega ja Cervantes sisällyttivät sen moniin näytöksiin. Myöhemmin se jatkoi elämäänsä ranskalaisissa oopperoissa ja baleteissa



Alkuperäislähteet:

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

José Marin: 51 Tonos para voz y guitarra, Mi señora Mariantaños

3.2.7 Marionas

Xavier Diaz-Latorren sanoin "Espanjalainen chacona" (Diaz-Latorre 2007 levynkansiteksti). Tanssi kuuluu, chaconan, guineon, jácarasin, zarabandan ja monien muiden ohella niihin maineeltaan kyseenalaisiin tansseihin, joiden katsottiin olevan paholaisen keksimiä. Yläluokkakin omaksui tanssin koomisena ajanvietteenä. Kaikkia muita tansseja tanssittiin ilmeisesti selkä suorana ja Marionaksessa sai kerrankin olla kumarassa, tai taivutella sivuille. (Esses 1990, 674.)



Alkuperäislähteet:

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

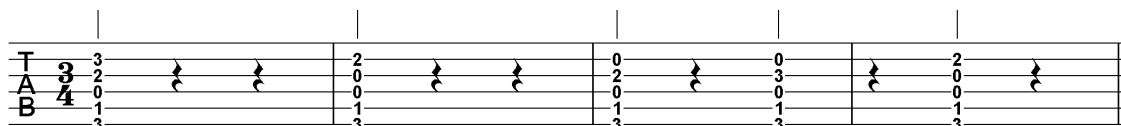
Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

3.2.8 Chacona

Vanhan musiikin ehdoton ja kuolematon hitti on tuliaisista uudesta maailmasta. Nimi chacona viittaa varhaisimmissa esimerkeissä johonkin eksoottiseen paratiisimaiseen paikkaan, utopiaan, jossa ihmisen on hyvä elää ja olla. Silloin tällöin sillä tarkoitetaan myös naista. Zarabandan ohella se sai osakseen paljon paheksuntaa konservatiivisen yläluokan parissa. Kritiikki nousi erityisesti provosoivasta tavasta tanssia, joka saattoi naisten hyveellisyyden vaaraan. Vuonna 1615 Espanjan kruunu kielsi chaconnan ja zarabandan julkisen esittämisen (Esses 1990, 619). Tämä kaikki sai tietenkin aikaan sen, että tanssi levisi kuin rutto ympäri Eurooppaa ja kielto oli pakko kumota.



Francesco Corbetta antaa esimerkin alfabeto falson luovasta soveltamisesta chaconnassa (1670):



Tässä siis yksinkertaistetusti vain soinnut ja harmonian rytmi. Luonnollisesti rasguedoin soitetaan usein tiheämmin, kuten facsimilesta voi todeta.

Alkuperäislähteet:

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

Francesco Corbetta: La guitarre Royale

Claudio Monteverdi: Zefiro torna

Juan Arañes: Un sarao de la chaonna

Giovanni Felice Sances: Lagrimosa beltà

Lisäksi chaconnaa esiintyy muodossa tai toisessa useimmissa kitaraoppaissa mm. Calvi, Carbonchi ja de Visee.

3.2.9 Passacalles

Passacalle tai Passacaglia on yksi yleisimmin sävelletyistä variaatiopohjista. Melkein voi sanoa kaikkien 1600-luvun näppäilijöiden (ja muidenkin säveltäjien) kirjoittaneet tähän muotoon. Basso on pelkistetyimmillään hyvin yksinkertainen: diatonisesti laskeva kvartti. Tämän päälle improvisoitiin edeten yksinkertaisesta mitä monimutkaisimpaan tyyliin. Alunperin passacallea kuuli mm. espanjalaisissa teattereissa tausta- ja täyttömusiikkina ja musiikin oppimateriaalina eri tyyleissä. Sen avulla voikin lopulta antaa syvällisen perehdytyksen muotoon ja improvisaatioon. Passacalle näyttää olleen harvinaisen joustava muoto ilmaisullisesti ajatellen. Lopulta sen voi todeta nousseen eräänlaiseksi 1600-luvun musiikilliseksi testamentiksi, aikansa "wohltemperierte gitarreksi" (Lislevand 2006 levynkansiteksti). Sitä soitettiin ja sävellettiin poikkeuksellisen useissa sävellajeissa. Voidaankin todeta, että mitä kapeammalle alalle ilmaisu kehystetään, sitä luovemmin säveltäjät ongelmia ratkaisevat. Passacalle on kenties yksinkertaisin aikansa ideoista ja samalla myös suosituin ja yllätyksellisin! (Esses 1990, 684.)



aikalaislähteitä:

J.-B. Lully (1632-1687): ooppera Armide II scène

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

J.S. Bach: Chaconna BWV 1004

3.3.1 Folias

Yo soy la locura
la que sola infundo
plazer y dulçura
y contento al mudo

Olen hulluus
joka yksin juurruttaa
ilon ja sulon
ja tyytyväisyyden tähän maailmaan

Baillyn folia vuodelta 1614

Folia on osoittautunut yhdeksi selvästi kestävimmistä sointupohjista musiikin historiassa. Nimi viittaa hulluuteen, joka näytti valtaavan tanssijat, kun tämä musiikki alkoi soida. On perusteltua erottaa ´vanha´ ja ´uusi´ folia toisistaan: Renessanssista peräisin oleva versio oli nopeampi ja vaihtelevampi hedelmällisyystanssi kolmijakoisessa tahtilajissa. Tämä tanssi vakiintui myöhemmin Jean-Baptiste Lullyn hillitymmän, selkeäpiirteisen esimerkin mukaiseksi vuodelta 1672.

Vanha Folia (Esses 1990, 580):

The image shows two staves of musical notation for 'Vanha Folia'. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. Below the staff, figured bass notation is provided: a '9' under the first measure, a '#' under the second, a '6' over a '4' under the fifth, and a '#' under the eighth. The second staff continues the melody, also with figured bass notation: a '#' under the first, a '#' under the second, a '6' over a '4' under the fifth, and a '#' under the eighth. The piece concludes with a double bar line.

Uusi Folia (North 1987, 111):

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Uusi Folia'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The first system contains eight measures. The second system begins with a measure rest (marked with a '9') and continues with seven measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals).

alkuperäislähteitä:

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

3.3.2 Romanesca

Espanjalaiset tunsivat tämän *Guardame las vacaksena*, 1500-luvun villancicon (joululaulu). Englannin *Greensleeves* on sama melodia. Tanssimusiikkina tätä käytettiin ani harvoin. Kyseessä on ensisijaisesti laulu. Muuan Salinas kertoo vuoden 1577 julkaisussaan romanialaisten käyttävän tätä melodiaa tiettyjen "romanesca" runonsäkeiden laulamiseen. Vasta myöhemmin romanescalla viitattiin itse musiikkiin. (Esses 1990, 659).

The image displays a musical score for the piece 'Romanesca' in 6/8 time. It consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-6) begins with a treble staff containing a whole rest followed by a quarter note G4, and a bass staff with a whole rest followed by a quarter note G3. The second system (measures 7-12) starts with a treble staff containing a quarter note G4, and a bass staff with a quarter note G3. A double bar line with repeat dots appears after measure 10. The third system (measures 13-18) begins with a treble staff containing a quarter note G4, and a bass staff with a quarter note G3. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Alkuperäislähteet:

Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

3.3 Españaletas

Españaletas on aristokraattinen tanssi ja instrumentaalikappale. Toisin kuin monet muut aikalaistanssit, tätä tanssittiin harvoin näytelmissä, ilmeisesti sen arvokkuudesta johtuen. Ei haluttu rikkoa illuusiota. Españaletas esiintyi laajasti muuallakin Euroopassa, yleensä italialais-sävyisellä nimellä "spagnoletta".

Guerau:

9

17

Sanz:

9

17

Alkuperäislähteet:

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

José Marin: 51 Tonos para voz y guitarra, Si quieres dar Marica en lo cierto

3.3.3 Marizápalos

Marizápalos näyttää olleen ennenkaikkea laulu, joka ilmestyi 1600-luvun puolivälin tienoilla ja nousi suureen suosioon. Teksti oli eroottissävyinen ja toisinaan hyvinkin suorapuheinen kuvaus Marizápalos-nimisen tytön seikkailuista. Eräs varhaisimmista julkaistuista teksteistä on López de Honrubialta vuodelta 1657 ja siitä eteenpäin sanoja muokattiin eri tilanteisiin, aina kirkollisiinkin tapahtumiin sopiviksi. Teatteriyhteyksistä on löytynyt myös tanssisovitus, tekstiä kuvittamaan. (Esses 1990, 675).

9

14

Alkuperäislähteet:

Santiago de Murcia 1732: Saldivar Codex #4

Gaspar Sanz 1674: Instruccion de musica sobre la guitarra española

Francisco Guerau 1694: Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española

Näiden lisäksi tanssittiin tietenkin muutakin. Maurice Esses antaa seuraavan listan: Albadrillo, Alemana, Alonch, Amor, Babau, Baylete, Borja, Canzión, Cerdana, Chamberga, Chinfonía, Conde Claros, Dama, Dexaldos mi madre, Desmayo, Encamarado, Entradas, Fandango, Fanfarrona, Fantasmas, Faborita, Gaita, Galería de amor, Gallarda, Gascona, Gitanilla, Gran Duque de Florencia, Guárdame las vacas, Guineo, Hacha, Impossibles, Jácara francesa, Jota, Marsella, Matachin, Monsieur de boleta, Morisqua, Oyes Belisa, Paracumbé, Paradetas, Paseo, Pavana, Pavanilla, Pie jibado y Alemana, Prado de San Geronimo, Rastreado, Reina de Polonia, Ruede la bola, Rugero, Saltarelo, Saltarén, Sambomba, San Juan de Lima, Sarao, Sardana, Seguidillas, Sombras, Tamborilero, Tarantela, Torneo, Turdión, Villano cavallero, Zangarilleja, Zarabanda ja Zarambeque.

Monet tanssit ovat teknisesti identtisiä keskenään. Erot löytyvät pikemminkin kulttuurisesta kontekstista, jossa niitä esitettiin. Tämä onkin suurin haaste vanhan musiikin esittämisessä. Kulttuuria, jota pyritään edustamaan ja esittämään, ei enää ole olemassa. Apuna ovat vain kirjalliset lähteet, jotka eivät esimerkiksi yllämainituista tansseista mainitse välttämättä muuta kuin nimen. Loppu jää mielikuvituksen varaan. Työtämme helpottaisi suuresti yhteistyö ammattitanssijoiden ja teatteriväen kanssa. Esityksissä niin suuri osa sisällöstä tulee soivan musiikin ulkopuolelta, kaikkien aistien kautta yhteissummana ja kokemuksena.

Esittelemieni tanssien ulkopuolelle rajautui suurelta osin tanssimusiikki Espanjan ulkopuolelta. Myös barokin ajan suite, tanssisarja alemande, courante, sarabande ja gigue loistavat poissaolollaan. Kyseinen musiikki on niin vaihtelevaa, etten nähnyt mielekkääksi yrittääkään yksinkertaistaa sitä tähän yhteyteen sopivaksi. Jos aihe kiinnostaa, suosittelen Francesco Corbettan tuotantoon tutustumista.

Tämän opinnäytetyön liitteistä löytyy lisää yksinkertaisia ground-bassoja Diego Ortizilta sekä Henry Purcellilta. Kannattaa kuitenkin suosia alkuperäisiä lähteitä aina kun sellaisia on saatavilla. Lisäsin liitteisiin myös katsauksen aiheeseen liittyviin levyihin ja kirjallisuuteen jatkotutkimusta ajatellen.

4. Yhteenveto

Barokkikitaralla säestäminen vaikuttaa ensi silmäyksellä ehkä vähemmän vaativalta kuin modernin kitaran soittaminen. Haasteena on kuitenkin barokin sävelkielen ja tradition tunteminen. Suomessa asiaa tuntevia kitaristeja, jotka olisivat perehtyneet syvällisesti vanhan musiikin maailmaan aktiivisina muusikkoina on harvassa. Tästä johtuen joutuu lähtemään ikään kuin tyhjästä liikkeelle ja luonnollisesti alussa tulee haparoitua, joskus melko pahastikin. Soitetaan kitaraa eikä musiikkia ja vielä vähemmän barokkia.

Tämän opinnäytetyön kannalta ratkaisevaa oli ERASMUS-vaihtovuoteni Barcelonassa. Ensimmäistä kertaa sain säännöllistä ohjausta kädestä pitäen ja ympäriltä löytyi muitakin näppäilijöitä, joiden kanssa vaihtaa ajatuksia. Pääsin käsiksi muutamiin keskeisiin vanhoihin lähteisiin ja huomasin miten tärkeää niiden opiskeleminen on. Intuition ja improvisaation avulla pääsee kyllä alkuun, mutta jotta kehityksen saa jatkumaan, on syytä hakea oppia aktiivisemmin. Useimpiin kysymyksiin löytyy yllättäen vastauksia satojen vuosien takaa. Ja monet vastausta vaille jäävät kysymykset rohkaisevat luovuuteen ja omaan aktiivisuuteen.

Klassisen kitaran koulutus ja yleinen taso ovat onneksi korkeita Suomessa. Osaavien kitaristien olisi periaatteessa melko helppo lähteä erikoistumaan vanhaan musiikkiin, jos vain mahdollisuuksia tarjottaisiin. Omalle kohdalleni mahdollisuudet ovat ilmaantuneet ennen muuta kamarimusiikin kautta, tutustumalla muihin kuin kitaristeihin ja soittamalla heidän kanssaan. Yhteistyössä on valjennut musisoinnin olevan ennen kaikkea yhteisen kielen etsimistä. Välillä on tullut todellisia autuuden hetkiä, kun yhteisymmärrys hetkittäin löytyy ja rajat ihmisten välillä katoavat. Tämä on yksi syy, miksi painotan continuota ja muiden kanssa soittamista opinnäytetyössäni, vaikka soolo-ohjelmiston kautta tutustuu pitkällä tähtäimellä ihan samoihin periaatteisiin. Omalla kohdallani kanssamuusikot ovat näyttäneet eräänlaisia oikopolkuja, joita pitkin matka on taittunut nopeammin ja vaivattomammin. Kaikille tämä sama polku ei tietenkään välttämättä sovi.

Lähteet

Nuotit (tabulatuurit)

Corbetta, Francesco: *La guitarra Royale*. Réimpression de l'édition de Paris, Bonneuil, 1670. Minkoff, 1993

Guerau, Francisco: *Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* (Madrid 1694). Transcripción y estudio a cargo de Thomas Schmitt. Thomas Schmitt, Editorial Alpuerto S.A. 2000

Marín, José: *51 Tonos para voz y guitarra*. Edited by Alicia Lázaro. Guitar Heritage Inc. Columbus, Ohio 1997. Mel Bay, Chanterelle.

Matteis, Nicola: *The False Consonances of Musick* (1682). Complete facsimile edition with an introduction by James Tyler (reproduced by permission of the Glasgow University Library). Euing Music Collection B.e. 20. Editions Chanterelle S.A. Monaco 1980

de Murcia, Santiago: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714). Facsimil de la edición de Madrid, 1714, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R-5048. Arte Tripharia 1984

de Murcia, Santiago: *Saldivar Codex #4* a.d. 1732/Mexico. M. Lorimer (out of print) Ivo Magherinin lahjoittama kopio

Sanz, Gaspar: *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Reproducción en facsimil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674) y del libro tercero de la edición octava (1697). Institucion «Fernando el Catolico» de la excma. Diputacion provincial (C. S. I. C.), Zaragoza 1966

Kirjalliset lähteet

Esses, Maurice: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Volume I History and Background, Music and Dance. Pendragon press 1992

Goodrick, Mick: *The Advancing Guitarist*. Hal Leonard 1987

Grunfeld, Frederick V.: *The Art and Times of the Guitar. An illustrated history of guitars and guitarists*. Macmillan publishing Co., Inc. 1974

Mellers, Wilfrid Howard: *Bach and the Dance of God*. Oxford University Press, USA 1981

North, Nigel: *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*. Indiana University Press 1987

Padilla, Alfonso: *Opa Opa, Siku ja Samba, Latinalaisen Amerikan kansamusiikki lauluin ja sävelin*. Love kustannus Oy, Helsinki 2000

Pöyhö, Annamari: *Ranskalainen ja Italialainen tyyli vuosina 1677-1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta*. Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos 1993

Tyler, James: *The Early Guitar, a History and Handbook*. Music Department, Oxford

University Press 1980

The five-course guitar as a continuo instrument. Monica Hall. Lute news no. 52
December 1999

*Barokkisoinnut. Kenraalibassonumeroiden hahmottamisesta peruskurssitason
continuoharjoituksiin.* Anna Orasmaan proseminaarityö Sibelius-Akatemialle 2004

Levyt

Entre el cielo y el infierno. Passacailles... Guerau, Marin ... Tonos humanos. Laberintos
Ingeniosos, Xavier Diaz-Latorre, Lambert Climent, Pedro Estevan 2007. Zig-Zag
Territories, ZZT090301

Instruccion de musica sobre la guitarra española (1674-75), Gaspar Sanz. Orphénica
Lyra, José Miguel Moreno, Eligio Quinteiro, Juan Carlos de Mulder, Pedro Estevan 2000.
Glossa music GCD 920206

¡Jácaras! 18th Century Spanish Baroque Guitar Music of Santiago de Murcia.
Paul O´Dette, Andrew Lawrence-King, Pedro Estevan, Steve Player, Pat O´Brien 2001.
Harmonia mundi USA, HMU 907212

Laberintos Ingeniosos, Gaspar Sanz.
Xavier Diaz-Latorre, Pedro Estevan 2003. KLE antiqua

Luz y Norte, baroque dance-music from Spain, Italy, South America and Africa. The
Harp Consort, Andrew Lawrence-King 1995. Deutsche harmonia mundi

Missa Mexicana. The Harp Consort, Andrew Lawrence-King 2002. Harmonia mundi
USA, HMU 907293

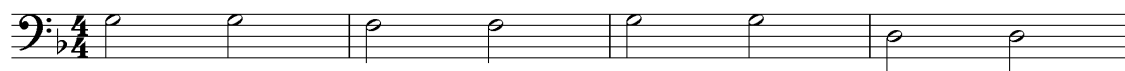
Nuove musiche. Rolf Lislevand, Arianna Savall, Pedro Estevan, Bjørn Kjellemyr, Guido
Morini, Marco Ambrosini, Thor-Harald Johnsen 2006. ECM Records GmbH. ECM 1922

Tonos Humanos, José Marín 1618-1699. Montserrat Figueras, Rolf Lislevand 1998. Alia
Vox AV 9802

Liitteet

Diego Ortizin ground-bassoja (Esses, 1992):

Recercada primera



5



Recercada segunda



5



Recercada tercera



5



Recercada quarta



10



Recercada quinta



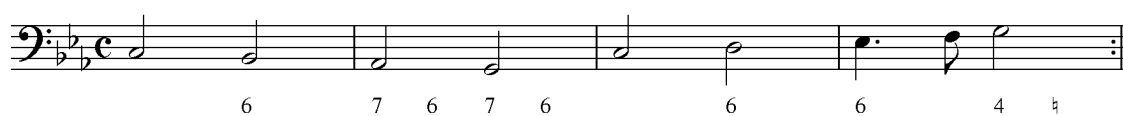
Henry Purcellin ground-bassoja (Pölhö 2009):



An Evening Hymn



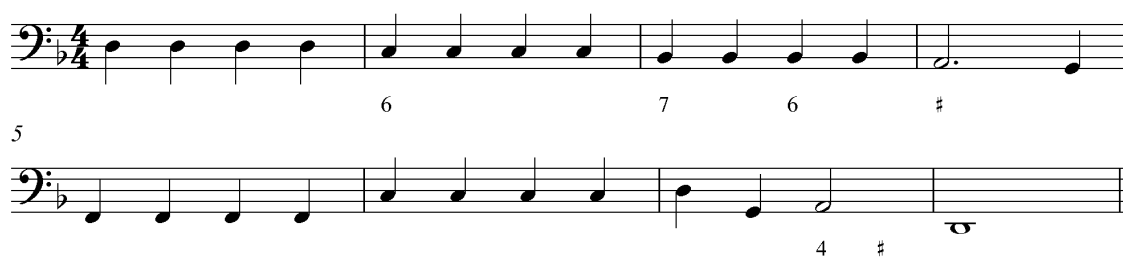
Hosanna to the Highest



What a Sad Fate



Duke of Norfolk



John Come Kiss Me Now



Kuunneltavaa ja luettavaa lähdeluettelon oheen:

Levyt

Aguirre, los otros marañones de Aguirre. Los Otros 2004. Deutsche harmonia mundi

Alfabeto, works by Foscarini, Pellegrini, Granata, Corbetta. Ensemble Kapsberger, Rolf Lislevand 2001. Naïve Auvidis E8852

Almira, Georg Friedrich Händel. Fiori Musicali, Andrew Lawrence-King 1996. CPO 999275-2

Ay Amor, spanische barockmusik über die liebe. Stella vagans (Constance Allanic, Imma Eisingbach ja Lynda Sayce) 2003. Omakustanne, julkaisematon

Chorégraphie, Music for Louis XIV's dancing masters. Andrew Lawrence-King 2007. Harmonia mundi france, HMU 907335

Codex, Santiago de Murcia. Ensemble Kapsberger, Rolf Lislevand 1999. Naïve Auvidis E8903

Danzas de rasgueado y punteado. Rosario Cicero

Guerau. Hopkinson Smith

La guitarra española 1536-1836. José Miguel Moreno 2004. Glossa music, S.L. GCD920103

La Harpe Royale, musical portraits, dances and laments from the court of Louis XIV. Andrew Lawrence-King 1996. Deutsche harmonia mundi

Instruccion de musica sobre la guitarra española (1674-75), Gaspar Sanz. Orphénica Lyra, José Miguel Moreno, Eligio Quinteiro, Juan Carlos de Mulder, Pedro Estevan 2000. Glossa music GCD 920206

Italian Early Baroque. Battalia. Sirkka-Liisa Kaakkinen, Susanne Helasvuo, Mika Suihkonen, Eero Palviainen, Teppo Hirvonen, Annamari Pöyhö, Kreetta-Maria Kentala 1996. Alba ABCD 112

¡Jácaras! 18th Century Spanish Baroque Guitar Music of Santiago de Murcia. Paul O'Dette, Andrew Lawrence-King, Pedro Estevan, Steve Player, Pat O'Brien 2001. Harmonia mundi USA, HMU 907212

Laberintos Ingeniosos, Gaspar Sanz. Xavier Diaz-Latorre, Pedro Estevan 2003. KLE antiqua

Pièces de clavecin dédiées á la Reine, Monsieur d'Agincour (1684-1758). Hervé Niquet, Caroline Delume 2001. Glossa Music, GCD 921702

Don Quijote de la Mancha, Miguel de Cervantes, romances y musicas. Montserrat Figueras, Hespérion XXI, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall 2005. Alia Vox AVSA 9843 A+B

Villancicos y danzas criollas de la Iberia antigua al nuevo mundo. La capella Reial de

Catalunya, Hesperion XXI, Jordi Savall 2003. Alia Vox, AV 9834

Luettavaa

Annala, Hannu; Mätlik, Heiki: *Kitara- ja luuttusäveltäjiä*. Atena kustannus oy Jyväskylä 1998

Artzt, Alice: *Rhythmic Mastery. An Imaginative Guide for Guitarists*. Guitar Heritage Inc. 1996

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja selityksin varustanut Paavo Soinne. Sibelius-Akatemian julkaisuja 9, 1995. Alkuperäislaitokset 1753 (1.osa) ja 1762 (2.osa)

Bosman, Lance: *Harmony for Guitar*. Musical New Services Ltd. 1978

von Creutlein, Timo: *Kenraalibasso*. Kustannusosakeyhtiö Otava 1986

Grunfeld, Frederick V.: *The Art and Times of the Guitar. An illustrated history of guitars and guitarists*. Macmillan publishing Co., Inc. 1974

Kite-Powell, Jeffery T. (editor): *A Performers guide to Renaissance Music*. Schirmer Books 1994.

Tyler, James: *A Brief Tutor for the Baroque Guitar*. Chorus Publications 1984

Matteis and Seventeenth-Century Guitar Accompaniment. Jocelyn Nelson. Lute Society of America Quarterly. September, 2005

Early Guitar Technique: A Little Advice. Elizabeth C.D. Brown. Lute Society of America Quarterly. September, 2006